REVUE MENSUELLE

L'EDUCATION MUSICALE

FEVRIER 1976 : 8 F

N° 225

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- **Fondateur : R. VIEUXBLE**
- **Directeur : A. MUSSON**

CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE

	France et Outre-mer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an)	**F. 55,—**	**F. 70,—**
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an)	**F 73,—**	**F. 83,—**

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale ».

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

LES ABONNEMENTS SONT TACITEMENT RECONDUITS.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E. M. » dans la quinzaine suivant son échéance. Faute de quoi l'abonnement est dû pour une nouvelle année.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 1,50 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F 8**

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... **F 12**

Direction et Administration :
3, rue des Ecoles - 77590 BOIS-LE-ROI - Téléphone : **069-69-91** - C.C.P. : PARIS 1809-65

32[e] Année — N° 225 FEVRIER 1976

Sommaire

Pages :

NOTRE SUPPLEMENT ICONOGRAPHIQUE [1]

AU FOYER DE L'OPERA EN 1841 [2]
par Eugène Lami (1841)

Eugène Lami (1800-1890), connu par « La Bataille de l'Alma », fut un illustrateur de talent. Ce tableau du foyer de l'Opéra est un véritable reportage sur les habitués du théâtre lyrique de la rue Le Peletier. En effet, nous ne sommes pas ici au palais Garnier, comme les dimensions modestes de la salle nous le laissent deviner, mais dans l'édifice inauguré en 1821 qui devait être détruit par un incendie en 1873.

Après avoir remarqué Mademoiselle Maria sous l'éclat du lustre, notre attention se porte successivement sur deux groupes de personnages. Tout d'abord, au centre, entourant la talentueuse Fanny Elssler (ou Essler), Alfred de Musset, le comte (?) de Belmont, de Montguyon et le docteur Véron, directeur de l'Opéra de 1831 à 1835. Nous observons ensuite le groupe de gauche : Roqueplane et Duponchel, alors responsables de l'Opéra ; derrière, Halevy, et, assis, Auber, tous deux compositeurs en vogue. De l'autre côté, des danseuses s'affairent à lacer leurs chaussons sous le buste de l'illustre Guimard (1743-1816), tandis que Mademoiselle Emard (?) se fait admirer par Lautour Mezeray (?) et Achille Boucher.

Parmi les noms cités, certains sont dans nos mémoires ; le poète et les musiciens ont survécu à leur temps grâce à leur œuvre créatrice. Quant aux spectateurs, ils ont disparu de la scène quand la pièce fut finie.

Alain Lieuze

---

1. Réservé aux abonnés à l'édition couplée *L'Education Musicale,* « Supplément iconographique ». Ce supplément paraît cinq fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.
2. Cliché Roger Viollet.

AU B. O.

Arrêté du 10 décembre 1975

Epreuve d'éducation musicale au concours général des lycées

ARTICLE PREMIER. — L'article premier de l'arrêté du 24 mai 1968 modifiant les articles 2 et 8 de l'arrêté susvisé du 10 janvier 1922 est complété ainsi qu'il suit :

Nouvel article 2

« Le concours porte sur les disciplines suivantes :

....

« IV. — Classes de première et classes terminales A, B, C, D, E et F 8.

« Education musicale. »

Nouvel article 8

« La durée des compositions est fixée ainsi qu'il suit :

....

« IV. — Classes de première et classes terminales A, B, C, D, E et F 8.

« Education musicale : cinq heures. »

ART. 2. — Le présent arrêté entrera en application au concours général de 1976.

ART. 2. — Le directeur des Lycées est chargé de l'exécution du présent arrêté.

Circulaire n° 75-489 du 31 décembre 1975

Nature de l'épreuve d'éducation musicale au concours général des lycées

Un arrêté du 24 janvier 1968 (*B.O.* n° 8 du 22 février 1968) a fixé la liste des épreuves du concours général des lycées et lycées techniques.

Cette liste vient d'être complétée par l'arrêté du 10 décembre 1975 qui a institué une épreuve d'éducation musicale au concours général.

La présente circulaire a donc pour objet de préciser la nature de cette nouvelle épreuve en donnant les instructions nécessaires à son déroulement.

⁂

Il convient de préciser qu'il s'agit d'éducation musicale et non des techniques instrumentales, ce qui élimine toute confusion avec un concours de conservatoire.

Une *épreuve écrite unique* sera proposée, d'une durée de cinq heures, dans laquelle les candidats auront à répondre à un questionnaire comportant trois parties :

1° Une série de quatre fragments caractéristiques de cinq à dix mesures tirés d'œuvres de haute notoriété. Le candidat aura à identifier chacun de ces fragments et, qu'il les reconnaisse ou non, à les commenter en fonction de leur style, en cinq lignes au maximum pour chacun d'eux - coefficient 2.

2° Quatre questions d'analyse musicale (tonalités et accords) analogues à celles demandées à l'épreuve musicale du baccalauréat A 6, portant sur un ou plusieurs des fragments ci-dessus - coefficient 1.

3° Une question d'histoire de la musique à traiter en quatre pages maximum portant sur les XIXe et XXe siècles - coefficient 2.

Les instructions générales concernant les candidatures au concours général (conditions d'âge pour être admis à concourir, de scolarité, exclusion des redoublants, etc.) sont bien entendu applicables à l'éducation musicale.

Pour le ministre et par délégation :
Le directeur des Lycées,
J.-R. SAUREL

DU NOUVEAU POUR L'EDUCATION ARTISTIQUE

L'importance incontestée de l'éducation artistique pour une formation équilibrée des jeunes conduit à chercher activement la définition de sa nature propre et les moyens d'améliorer son efficacité.

Je ne m'étendrai pas aujourd'hui sur les dispositions à certains égards très nouvelles qui pourront trouver place dans le cadre de la mise en place de la réforme : j'attendrai pour cela que la commission composée d'artistes, d'universitaires et de pédagogues qui se réunit ce mois-ci sous la présidence de M. Daudrix, ait déposé ses conclusions. En revanche, il me paraît utile de rappeler les mesures qui viennent d'être prises pour l'immédiat.

En premier lieu, les instructions officielles concernant l'enseignement de la musique et du chant choral, du dessin et des arts plastiques à l'école élémentaire et au collège seront revues au cours des prochaines semaines. L'encadrement pédagogique sera renforcé grâce à la création de nouvelles inspections régionales : quatre pour les arts plastiques, quatre pour les arts musicaux.

Parallèlement, des actions spécifiques, qui pourraient constituer l'amorce d'un plan à long terme, seront mises en place dans cinq académies pilotes. Ces actions portent essentiellement sur la formation musicale, initiale ou continuée, des élèves-maîtres de l'enseignement élémentaire : 25 postes de conseillers pédagogiques d'éducation musicale sont créés pour organiser des stages à leur intention. D'autre part, les présentations d'instruments et les concerts éducatifs destinés aux élèves des écoles élémentaires, des collèges et des lycées seront multipliés avec le concours du secrétariat d'Etat à la Culture et des collectivités locales.

Enfin, les autres formes d'expression artistique ne seront pas négligées, puisqu'en liaison avec le Fonds d'intervention culturelle, les instituteurs et les professeurs qui le désirent pourront bénéficier dans leur propre classe de la collaboration d'artistes professionnels dans des domaines aussi divers que l'art poétique, l'art dramatique, la danse, la gestuelle, sans oublier la photographie et le cinéma.

Souligner la complémentarité des arts, ouvrir davantage les établissements scolaires sur leur environnement culturel, solliciter la créativité, donner l'instinct et le goût de la beauté : ces objectifs s'imposent avec évidence. Il nous appartient désormais de tout mettre en œuvre pour les atteindre.

RENÉ HABY

Extrait du n° 22, 19 janvier 1976, *Le Courrier de l'Education*, Bulletin d'information du Ministère

Georges FAVRE :

Symphonia Brevis de Solstitio Brumalis (1963)

par Jean MAILLARD
Professeur d'Education musicale au Lycée François-Ier, Fontainebleau

A. BIBLIOGRAPHIE

Musik in Geschichte und Gegenwart, Encyclopédie de la **Pléiade,** Encyclopédie **Bordas** et Dictionnaire **Larousse,** Internation **Who's Who** in Music 1975.

B. L'AUTEUR ET L'ŒUVRE

Né à Saintes (Charente-Maritime) le 26 juillet 1905, Georges Favre a mené parallèlement des études universitaires et musicales. Au Conservatoire de Paris, il a été l'élève de Gédalge (contrepoint et fugue), Paul Dukas (composition), Vincent d'Indy (direction d'orchestre) et fut admis à concourir pour le Grand Prix de Rome. En Sorbonne, il entreprit de fructueuses études littéraires, puis se consacra à la musicologie avec André Pirro et Paul-Marie Masson. Ces études supérieures furent couronnées par le titre de docteur ès lettres. Après avoir enseigné dans le Corps professorial réputé de la Ville de Paris, il en devint inspecteur avant de succéder à Raymond Loucheur, de 1956 à 1975, au poste d'inspecteur général de l'Instruction publique. Son activité de compositeur, enrayée par les servitudes administratives, n'a cependant jamais cessé. La discrétion dont Georges Favre a toujours entouré son œuvre musicale est l'une des causes du manque d'attention du public pour des compositions dont tout autre pourrait tirer aisément vanité. Mais si les articles et études consacrés à ce disciple aimé de Paul Dukas sont rares, il n'en va pas de même pour ses travaux musicologiques dont il serait outrecuisant de vanter la qualité et souligner l'audience auprès du public ; leurs divers et nombreux titres ont enrichi la Bibliographie de la France.

C'est donc dans l'idée de réparer dans une certaine mesure une injustice que **L'EDUCATION MUSICALE** est heureuse de présenter à ses lecteurs la **Symphonia brevis** de 1963.

a) Œuvres pour orchestre

Equinoxe, tableau symphonique (1961), **Les Contes d'Arvor,** esquisses pour orchestre (1940), **Symphonia brevis de solstitio brumalis** (1963), **Concerto** pour violoncelle et orchestre (1975).

b) Musique dramatique et chorégraphique

L'Autre Mère, épisode biblique en un acte (1938), **Guna,** drame lyrique (1971), **Cactée,** ballet (1964), **La Mandragore,** comédie d'après Machiavel (1968), **XA 69,** drame lyrique (en préparation).

c) Chœurs et orchestre ou piano

Printemps breton, deux voix égales et piano (1938), **Transitus,** pour la commémoration de saint François d'Assise, sop. solo., quatre voix mixtes et orgue (1939); **Poèmes marins,** voix et orchestre (1939); **Cantate du jardin vert,** récitant, chœur et orchestre, poésie de Madeleine Ley (1954); **Cinq chants de Gascogne,** deux voix égales et piano (1959).

d) Musique de chambre

Six bagatelles pour piano (1926); **Prélude** de **L'Autre Mère,** piano (1938); **Balises,** piano (1939); **Bercement,** piano-violon (1947); **Lou bouyé,** piano-violon, sur un thème populaire (1947); **Sonate piano-violon** (1949); **Gouaches,** suite en trio pour hbt, cl. et bas. (1957); **Métope,** cinq mvts pour quintette à vent (1970).

e) Chœurs a cappella

Mixtes : Intermèdes vocaux de **La Mandragore** (1968); **Trois chansons de Saintonge** (1945); **Nuits de juin,** poésie de V. Hugo (1950); **Trois Noëls français** (1965); **Prière d'un petit enfant nègre** (1967); **Trois chants d'Afrique** (1953); **Deux chants populaires du Maine** (1955).

Voix égales : Seize chants pour la jeunesse (1935); **Deux chants populaires de la Bretagne** (1939); **Deux chants populaires de Provence** (1952); **Six chansons populaires de Charente** (1942); **Trois chansons canadiennes** (1969); **Trois chansons du Rouergue** (1950); **Cinquante harmonisations :** Noëls, airs, brunettes, folklore (1957); **Dix chants populaires de France** (1967); **Le Crocodile prisonnier,** poésie de Madeleine

Ley (1950); **Deux poésies** de Saint-Amand (1949-1950); **Ma Normandie,** harm. de la chanson de Fr. Bérat (1955); **Messe de Saint-Irénée** (1965); **Sant Jauze eme Mario** (1965).

d) Travaux musicologiques

Boieldieu, Droz (1944); Editions des **Sonates pour le piano-forte de Boieldieu.** I. Droz (1944). II. Fisbacher (1947); **L'Opéra-comique en France au XVIIIe siècle et l'art dramatique en Europe depuis la fin du XVIIIe siècle jusqu'à Wagner,** in **La Musique française des origines à nos jours,** Norbert Dufourcq édit., Larousse (1946); **Grétry,** Les Musiciens célèbres (1946); Edit. de **Sonates,** d'Etienne Ozi, J. Jacques Naudot, Pierre Gaultier et Chédeville, Richi (1949-1950); **La Musique française de piano avant 1830** (1953); **Musiciens français modernes** (1953); **Musiciens français contemporains** (1956); **Paul Dukas,** La Colombe (1948); **Gluck et la réforme du drame lyrique,** Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard (1956); **Berlioz** (1954); **Richard Wagner par le disque** (1958); **La musique de clavier en France de 1760 à 1850,** Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard (1963); **Ecrits sur la Musique et l'Education musicale** (1966); **Histoire musicale de la Principauté de Monaco,** Picard (1974).

Nombreux articles dans des revues d'érudition ou spécialisées, collaboration à de nombreux ouvrages collectifs, entre autres **M.G.G.**

g) Ouvrages pédagogiques

Première anthologie vocale, Didier (1947); **Solfège élémentaire à deux voix,** I-II (1946-1949); **Solfèges de concours** des Ecoles de la Ville de Paris à une et deux voix (1946-1953); **Trois leçons de solfège** à changement de clefs avec accomp., Ville de Paris (1950, 1952, 1954); **Six leçons** à changements de clefs (1949); **Douze leçons de solfège** à chang. de clefs pour le C.A.E.M. (1957-1962); **Dictées musicales** données aux concours de l'Etat (1957-1961); **Eléments de la langue musicale** (1968).

J'emprunte à Jean Mouriez ces quelques lignes évoquant l'esthétique du musicien :

Georges Favre « **entend profiter des acquisitions techniques de la musique contemporaine, sans se laisser enrôler dans un clan, sans adhérer à un système quelconque, surtout s'il est préconçu : c'est un indépendant pour qui la liberté impose encore des lois. Celle par exemple de donner le pas à l'inspiration — en particulier thématique —, celle de chercher des structures instrumentales, celle en tous cas de repousser toute conception artificielle et, a fortiori, celle qui n'a pour fin que l'écriture en soi. Faut-il, après cela, s'étonner que Georges Favre n'ait pas franchi le seuil qui conduit à la désagrégation des échelles sonores, ou à une sorte de dialectique invertébrée. Enfin, nous ne pensons pas le trahir en disant que ses soucis dramatiques et lyriques — déclamation, expression, carrure théâtrale — rappellent ceux de son illustre maître ».**

J'y ajouterais volontiers, connaissant bien l'esthétique et l'œuvre de J.-Guy Ropartz et ayant de l'inclination pour les « musiques de l'Ouest », pour celles « des grands vents venus d'outremer », qu'on trouve chez Georges Favre comme chez le compositeur breton ou, à des degrés divers, chez un Paul Lamirault ou un Paul Le Flem, ou un britanniqué comme Daniel Jones, des liens de parenté, cet amour des vastes horizons, ce courant permanent du réel au rêve. Techniquement, des détails qui ne trompent pas, dans un contexte personnel : je songe entre autres à cette chute de quinte mélodique avec accent sur la première des deux notes qu'on retrouve souvent chez Favre.

C. LA SYMPHONIA BREVIS

La **Symphonia brevis de solstitio brumalis** a été conçue au cours de 1962-1963. La partition et le matériel ont été édités chez Durand, en 1963, et la partition de poche deux années plus tard. La première audition est à l'actif de l'Orchestre de Nice.

Le titre latin ne laisse pas de faire penser à celui de Vincent d'Indy : **Sinfonia brevis de bello gallico,** troisième symphonie du compositeur cénevol qui n'a rien de particulièrement brève ! L'œuvre de Georges Favre répond au contraire parfaitement à son qualificatif puisque son exécution ne requiert qu'un peu moins de quinze minutes. Le sous-titre **De solstitio brumalis** — du solstice d'hiver — indique de suite que le musicien s'est senti pénétré d'un climat qu'il cherche à évoquer. Il ne s'agit en rien d'une œuvre descriptive et la **Symphonia brevis** pourrait plus aisément être mise en parallèle avec telle étude de couleurs, ainsi du célèbre tableau en blanc et gris **Après moi un grand repos,** de Max Ernst. Instrumentalement, elle s'inscrit dans la grande lignée des symphonies pour cordes, inaugurée en 1934 par Albert Roussel auquel succèdent Arthur Honegger, Henri Barraud, Jean Rivier, Laszlo Lajtha, Jacques Castérède, Daniel-Lesur, Jeannine Rueff, André Jolivet, Florent Schmitt ou Luc-André Marcel [1].

L'écriture, contrepointique et très dense, requiert une virtuosité certaine des exécutants, avec des traits ne tombant pas toujours aisément sous les doigts. Mais on peut rappeler à ce propos le mot de Paul Dukas rapporté par son disciple Georges Favre : **« Difficulté d'exécution ? Peut-être. Mais s'il fallait s'en préoccuper, nous n'écririons jamais rien... ! »**

***

Appréhender l'œuvre n'est pas aisé, car dans l'apparente liberté de son unique volet se révèlent une structure et une thématique rigoureuses. Les

245 mesures de l'ensemble présentent sept modifications de mouvement ; certaines sont secondaires, mais d'autres essentielles.
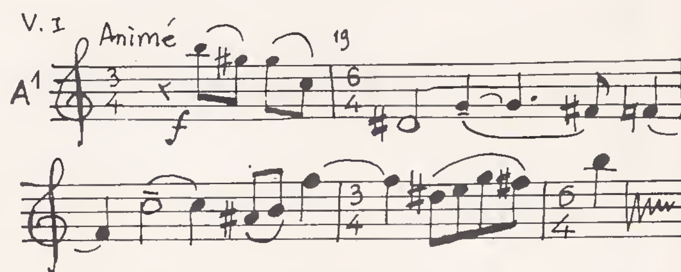
Lent (mesures 1-18)

Il s'agit d'une sorte d'**introduction** par laquelle est brossée la couleur hivernale. Deux volets successifs **(mes. 1-7 et 8-18)** débutent par un groupe-pédale aigu en trémolos très doux des premiers violons divisés **(si bémol-ré-mi),** ponctué par un léger pizzicato des seconds violons. Sur cette harmonie crue apparaît une cellule de deux notes, une tierce mineure descendante **x,** dans l'aigu des altos avec sourdine **(si-sol dièse),** à laquelle répondent, avec le même élan iambique, mais cette fois ascendant, les violoncelles II **(ré-la bémol).** Cet appel se poursuit, échelonné au cellos I, de nouveau aux altos, seconds violons II et I, cependant que le groupe-pédale des premiers violons semble participer à ces appels par trois déplacements furtifs vers le grave, **mes. 3, 4 et 6.** Dans cet éparpillement des cordes divisées se détache le chant douloureux et tendu des altos, qui s'achève par deux appels de seconde mélodique donnés à l'octave, puis un appel de tierce. Tout l'orchestre, divisé en treize voix, se cristallise sur un agrégat polytonal au sein duquel s'opposent, dans le suraigu (clef de sol), les contrebasses et cellos donnant la quarte et sixte de l'accord de **la bémol** avec sixte ajoutée, et les premiers violons jouant l'accord de sixte de **sol majeur** également dans l'aigu de la chanterelle ; à mi-chemin, les tenues des altos et des seconds violons complètent cet agrégat incluant tous les sons d'une échelle d'ut avec quatre notes modales, sous-tonique et sensible.
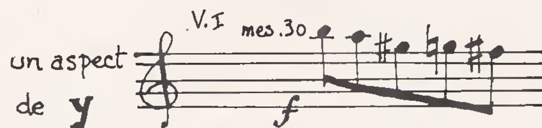
Après un point d'arrêt, second volet de cette introduction : cellule iambique étagée aux basses, altos, seconds violons. Néanmoins, l'atmosphère change ; la ligne mélodique passe aux premiers violons cependant que le trémolo en grisaille des altos et cellos se mue en agrégats homophoniques dont le rythme, en noires régulières à 6/4, s'oppose au chant syncopé des violons. Puis c'est un éparpillement irisé de soleils brouillés, nouveau triple groupe-pédale, sur lequel seuls bougent les premiers violons divisés. Dès la **mesure 10,** ces derniers se rassemblent en un chant calme qui s'élève dans le suraigu, jusqu'au **ré 6.** Le principe d'opposition entre cellule ascendante et descendante reprend en sons harmoniques à l'octave, donnés par les seconds violons et altos auxquels s'associent, sur un **ré** terminal, les premiers violons. La mesure oscille entre 4/4, 5/4 et 6/4. Nouveau silence, auquel succède le second volet :

Animé - Exposition

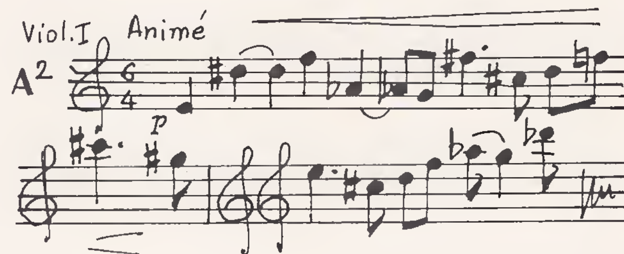
Sur un pizzicato forte du tutti, les violons I lancent un thème initial **A**[1] où se retrouvent les éléments signalés dans l'Introduction : tierces mineures, quintes et tritons ; mélodie tourmentée, qui paraît se contracter, se ramasser sur elle-même :
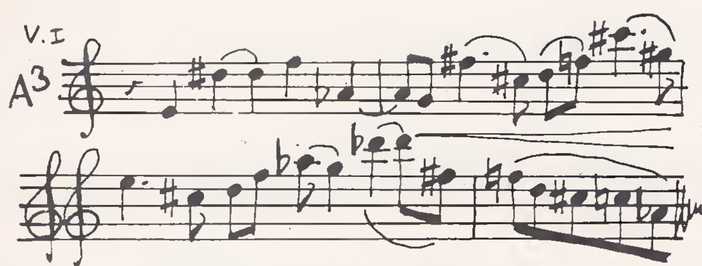


pour mieux prendre son élan. Ce thème est ponctué, tous les trois temps ou presque, par les accords pizzicati de l'orchestre. La tonalité de départ est la mineur. Etalé sur huit mesures **(19-25), A**[1] enchaîne sur un conduit caractérisé par l'élément arsis-thésis mentionné à plusieurs reprises, opposition d'intervalles ascendants qui prend nettement allure d'éléments rythmique primordial. A cet agogique volontaire, en coups de boutoir, succède un autre élément très caractéristique consistant en une incise de quelques notes descendantes **y :**
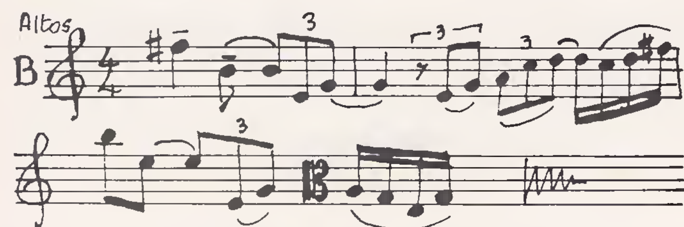


qui s'étage en fugato aux altos, cellos puis violons II. Cette incise enchaîne sur une phrase qui prend difficilement son essor selon le même processus fugato. Parvenue à son apogée à la **mes. 34,** cet épisode s'infléchit, comme vite exténué, jusqu'à une sorte de convulsion des basses, de laquelle resurgit **y,** qui détermine l'entrée du lyrique motif **A**[2] **:**



Un temps de silence, puis **A**[1] revient, fortissimo, avec ses quatre notes initiales en unissons et octaves au tutti, puis en octaves aux violons I et II **(44-48),** sur des syncopes expressives des autres instruments. Une descente fondée sur **y** engendre un motif du même genre, réitéré d'abord aux cellos et contrebasses bientôt supplantés par les violons **(50-55),** cependant que les pulsations véhémentes de **x** reparaissent **(51-52 et 54-55),** ponctuées çà et là de pizzicati. Un élément thématique **A**[2] chante aux premiers violons, contrepointé par les cellos et altos :



contre des pizzicati ou des rappels de **y.** A nouveau, rythmes bondissants, puis deux grands mouvements contraires opposent d'abord une montée des basses à une descente des violons depuis le suraigu. Le pivot, au début de la mesure **66,** se fait avec **x** avant un nouvel élargissement du mouvement contraire. A la lettre **B,** sur une polyrythmie piano, un thème expressif, chaleureux, apparaît aux altos sur la chanterelle **(thème B) :**

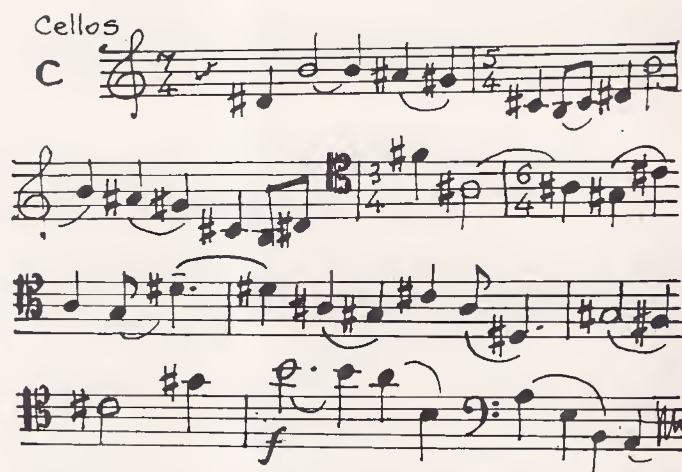


dans lequel les doux balancements de quintes caractéristiques sont pleinement mis en valeur. Exaltation lyrique du tutti entraînant le retour de **B,** très à la corde, aux premiers violons. Belle double-pédale de quinte **(86);** quelques mesures de trait des premiers violons, puis le tempo va s'élargissant. Si l'on considère la partition comme une sonate, l'exposition s'achève avec un bref point d'arrêt à la mesure 94. Une strette en doubles-croches, avec souvenirs de **x,** assure la transition avec le développe qui s'ouvre à la mesure **101** et se poursuit jusque **167.**

Ce **développement (plus animé)** débute par un travail thématique sur **A,** cependant que les altos tiennent une longue pédale de mi. A la lettre **D** (mes. 109), alors que s'amorce un rythme en triolets qui va gagner par imitation les trois voix supérieures, un nouveau chant lyrique s'élance aux violoncelles dans l'aigu, thème **C** qui extrapole les limites de l'exposition, et apparaît ici comme essentiel dans son expression pathétique, et qui s'épuise dans le grave à la mesure 117 :

Un peu plus lent : c'est l'éclairage nouveau et plus mobile des accords irisés de l'Introduction, auxquels se mêlent des souvenirs de la fin de **B** aux violons, puis de **A** aux altos.
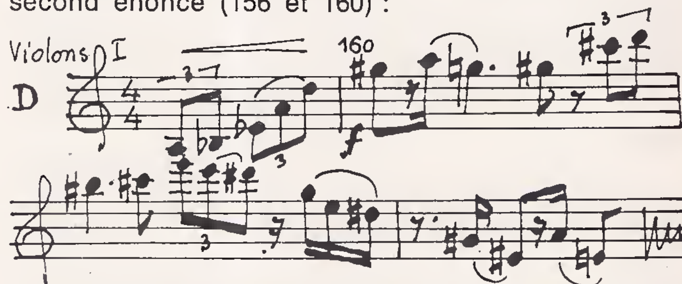
Le thème **C,** qui prend véritablement tournure de symbole lyrique du temps d'hiver, reprend aux altos à la lettre **E, mes. 132,** sur une légère arabesque au rythme capricieux donnée par les premiers violons. Ce thème **C** se déploie chaleureusement, passe aux altos, aux violons, jusqu'à ce qu'un climat nouveau, créé par des accords homophoniques en jeu **louré,** viennent stopper son élan. Il reprend néanmoins



pour conclure sensuellement **(144-145)** sur des tenues de basses.

Nouvel éclairage : grondement sourd des altos et contrebasses entraînant un calme rappel de **B,** d'abord aux violons avec son incipit acide, à distance de neuvième majeure des altos **(148),** puis aux altos sur des harmoniques de basses **(152-153)** après un trait descendant depuis le suraigu des premiers violons.

Autre surprise à la lettre **F** avec l'entrée en lice d'un nouvel épisode en imitation sur **D** avec un curieux dessin obstiné aux cellos. **D** est d'abord aux altos, auxquels se substituent les violons pour le second énoncé (156 et 160) :



Rappel d'éléments bondissants (cf. **mes. 61)** à la **mesure 164.** Un crescendo d'où seules les contrebasses sont exclues entraîne vers une pédale de dominante de la tonalité d'ensemble **(la)** de cette œuvre fréquemment polytonale. Sur ces batteries ou tenues de **mi** en unissons et octaves commence, tempo primo, la réexposition avec **A**[1] aux seconds violons et altos.
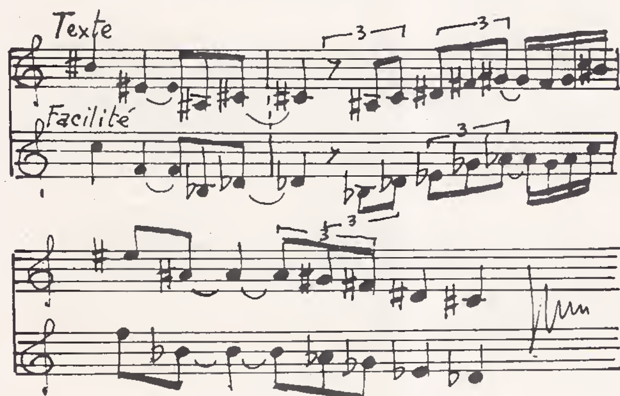
Tempo primo (animé) - Réexposition

Sensiblement différente de l'exposition en ce qui regarde le coloris, la réapparition de **A**[1] s'appuie sur un déploiement du triton fa-si, concurremment en pizzicati aigus aux cellos, et en trilles aux premiers violons. Puis **x,** et ses appels plus âpres ici, précède le groupe descendant **y** et la reprise fuguée d'**A**[2], strictement identique à l'exposition dans ses douze premières mesures en dépit des variantes de clefs et d'une plus grande légèreté due à la transposition à l'octave supérieure des contrebasses. La réexposition de ce thème diffère à la **mesure 194** où est

redonné **A**[1], chaleureusement, aux violons I et II à l'octave, sur des agrégats syncopés où s'impose au départ l'accord parfait de mi bémol mineur pimenté de notes étrangères.

Groupes descendants **y,** élans agogiques devancent une apparition assombrie des mesures 32 et suivantes assez modifiées au demeurant **(207-209).** Nouveau jeu contrapunctique sur éléments **x** et **y,** et vaste mouvement contraire d'abord se resserrant, puis s'élargissant (cf. **63-67)** aux mesures **213-217,** à un triton de différence avec l'épisode homologue de l'exposition, et également dans un coloris plus sombre.

Mouvement **plus modéré (217);** une pédale de quinte fa dièse-ut dièse, de légers arpeggios caressant les quatre cordes des violons, enchâssent la réexposition de **B,** difficilement perceptible et exécutable pour les cordes dans l'écriture indiquée : elle serait abordée avec moins d'incertitude d'exécution (surtout en groupe) en « **pseudographie** » ou, plus simplement, en enharmonie :



Dans une trame polyphonique serrée, ce sont maintenant les premiers violons qui reprennent **B** (220) pour un court développement terminal les entraînant vers les altitudes (224-227), alors que les altos chantent sur la chute de quinte caractéristique de l'incipit de **B (229).** Jeux alternés de triolets du grave à l'aigu **(231-236).** Mais l'élan se révulse pour la **Coda, très animé,** en notes d'abord dédoublées, batteries **forte,** unissons et octaves du tutti **(237-240).** Un trait fulgurant des premiers violons se mêle à de fugaces souvenirs de **B.** Syncopes homophoniques puis, ex-abrupto, bref rappel de la tête de **A**[1] sur un soutien harmonique ambigu : **si bémol/fa dièse/la,** puis **do dièse/si/ré/la.**

La **Symphonia brevis de solstitio brumalis** s'achève en **la,** au tutti, comme un songe, sur un pizzicato léger.

N.B. : Les œuvres sans spécification d'éditeur sont disponibles chez Durand, 4, place de la Madeleine, à Paris.

1. Cf. Jean Maillard et Jacques Nahoum, *La Symphonie en France des origines à la mort de Honegger,* in *Les Symphonies d'Arthur Honegger,* Coll. « Au-delà des notes », Leduc, Paris (1974). La *Symphonia* de Georges Favre, de même que bien d'autres, ne figure pas dans l'inventaire parce que postérieure à la disparition de Honegger.

La place du chant dans l'éducation musicale

Jean-Paul FEBVRE
Professeur à l'Ecole Normale d'Instituteurs de Bar-le-Duc

(Suite de l'étude parue dans le précédent numéro, pages 17/141 et suivantes)

---

b) LES ÉTAPES PROGRESSIVES DE L'APPRENTISSAGE

Après avoir obtenu l'attention et, par un rapide coup d'œil circulaire, s'étant assuré que tous les regards convergent sur lui, le maître dit simplement : « Ecoutez ceci. » Puis, dans le silence, s'étant donné la note de départ choisie sur l'instrument dont il dispose, il la fredonne en vérifiant ostensiblement que le son qu'il émet à mi-voix correspond bien à celui qu'il vient de jouer. Cette mimique, qui ne demande même pas cinq secondes, est importante, nous l'avons vu plus haut, pour l'exemple qu'elle donne du *soin* constant nécessaire à la pratique de la musique. De plus, elle permet une ultime mise au point à ceux qui ne se sentent pas sûrs de leur voix.

Remarquons bien qu'à aucun moment il n'a été question du titre ou d'un quelconque commentaire sur la nature de la chanson. Ce *manque total* d'indication ne peut que favoriser la curiosité et, par là, renforcer l'attention.

Ensuite, le maître interprète la mélodie (un couplet, voire deux s'ils sont courts) SANS PAROLES. Cette impérative absence des paroles est due bien sûr aux raisons que nous avons étudiées précédemment, mais, de plus, elle permet au maître de « ménager ses arrières » : même si plusieurs séances sont nécessaires à l'apprentissage, l'intérêt des enfants risquera peu de faiblir, puisqu'il restera étayé par leur curiosité inassouvie envers les paroles.

Par contre, cette première audition se voit accompagnée d'un geste expressif et sans équivoque, bien plus utile que les paroles (par exemple, la main gauche ouverte, paume face à la classe), visant à lutter préventivement contre l'endémique tentation de chanter en même temps que le maître. Simultanément, la main droite peut *esquisser* le rôle important qu'elle aura à jouer lors de la phase suivante durant laquelle, tout en scandant les pulsations, elle dessinera dans l'espace la courbe mélodique. Je dis bien « esquisser », car il serait regrettable que, lors de cette prise de contact avec la mélodie, des gestes trop voyants privent cette dernière de son impact sur la classe, en détournant sur eux l'attention.

Le maître peut maintenant décomposer cette mélodie en fragments (phrases musicales entières, demi-phrases entières, membres entiers de phrase) que les enfants imiteront. Là non plus, point de fastidieux commentaires, mais au contraire l'enchaînement *régulier* du modèle, de son imitation, du modèle suivant et ainsi de suite.

Lorsqu'une difficulté se présente et que l'erreur qui la dénonce subsiste après deux ou trois répétitions du même fragment, il devient inutile d'insister sous la même forme. Non seulement l'erreur resterait indéfiniment présente, mais elle s'incrusterait et les enfants *l'apprendraient,* ce qui la rendrait alors pratiquement irrémédiable et définitive.

Or une erreur porte presque toujours sur un détail de la ligne mélodique (gêne provoquée par une note, un intervalle, un rythme). Il devient donc facile de mettre en évidence l'endroit litigieux, en l'isolant du reste du fragment, en réduisant modèle et imitation à la difficulté elle-même. Ainsi, non seulement cette dernière ne se trouvera plus *dissimulée* par les notes du fragment complet, mais l'aspect de celui-ci se trouvera modifié, ce qui rompra tout risque d'une monotonie que les deux ou trois identiques répétitions précédentes n'auront pas manqué d'amorcer.

Dans la plupart des cas, ce travail « à la loupe » s'accompagnera, bien sûr, d'un ralentissement notable du tempo.

Voici un exemple. Dans : « Ah ! dis-moi donc bergère », la seule difficulté semble résider dans quatre doubles croches dont la succession rapide nuit à la justesse et à la netteté. A cet endroit, en effet, rares sont les enfants qui n'ont pas tendance à « savonner ». (Ex. musical page suivante.)

Après avoir isolé ce groupe de notes, en le ralentissant (*exemple a*), il est possible de tenter une prudente association aux quelques notes qui l'encadrent : celles qui se trouvent avant (*exemple b*), puis celles qui se trouvent après (*exemple c*), puis, en une seule version, celles à la fois d'avant et d'après : *exemple* $d = b + c$. Remarquons que, dans le cas de cet exemple précis, nous nous trouvons avec « *d* » si près de la fin de la chanson qu'il devient alors difficile de ne pas céder à la tentation d'ajouter les trois notes finales ([3]). Mais, selon la classe et son niveau, il ne faudra parfois pas craindre d'y résister, afin de ne pas allonger prématurément le fragment « *d* ».

Au cours des séances ultérieures, le maître accélèrera progressivement « *d* » jusqu'à s'approcher le plus possible du tempo normal, tout en restant vigilant à la bonne exécution de la cellule « *a* ».

Cette technique d'apprentissage, qui permet d'utiliser à cent pour cent le temps imparti au chant en supprimant le recours aux consignes ou remarques verbales, se présente donc comme une sorte de chant responsorial. Mais en même temps que son avantage, cette pratique apporte avec elle le danger (léger) qui lui est inhérent : la lassitude due à la lancinante alternance des interventions du maître et des élèves. Trois précautions permettent d'écouter efficacement ce danger :

— veiller à la longueur des séances ;

— veiller à la régularité des pulsations qui jalonneraient (si on les concrétisait) ce chant responsorial ;

— établir un code précis de gestes.

Première précaution :

Les séances peuvent être facilement écourtées puisqu'elles ne comportent aucune perte de temps. De plus, il est reconnu que des séances courtes et multiples sont bien plus profitables que des séances moins nombreuses mais plus longues.

Deuxième précaution :

Ce fractionnement (parfois fort poussé) de la chanson en tue inévitablement la ligne mélodique, si bien que la seule possibilité pour que cet exercice reste *vivant* (donc attrayant) repose sur le rythme, ce rythme qui va permettre au cœur de la mélodie de continuer à battre *régulièrement* malgré l'écartèlement de ses membres. Or, seules les pulsations sont capables de ce miracle, à condition, toutefois, que le maître fasse en sorte de respecter leur immuable régularité. Mieux encore, pourquoi ne pas respecter la vitale alternance pulsation forte, pulsation faible ? Il suffit alors de s'arranger pour que le dialogue maître-classe s'appuie constamment sur *un nombre entier de mesures.* Ainsi, l'exemple ci-dessus répond à ce critère : quel que soit le mode d'exécution choisi (avec les reprises indiquées, ou sans les reprises), l'alternance temps fort - temps faible ne se trouve jamais rompue.

Certains ne manqueront pas de sursauter à la lecture de ces lignes et de s'exclamer : « Quelle complication ! Comment penser à tout ça à la fois. » Qu'une fois de plus ils se rassurent ! Les actes les plus simples, les réactions les plus instinctives sont souvent fort longues à analyser et nécessitent des explications fort enchevêtrées. Un exemple entre mille : combien de personnes ne marcheraient jamais s'il leur fallait étudier auparavant et en détail tous les mécanismes que cet acte met en jeu ? Ils seraient, dès le début de la description,

---

N.B. : Deux exemples d'entraînements délicats : élèves → maître [1], mais surtout maître → élèves [2].

rebutés par la complexité des descriptions et renonceraient définitivement à l'espoir de marcher en même temps qu'à la lecture du fastidieux traité le permettant. Or, beaucoup d'individus marchent parfaitement sans se poser de questions !

Cette remarque s'applique également à tous les automatismes que réclame la pratique de la musique, et en particulier à ceux d'ordre rythmique. Tout individu normalement constitué est sensible (inconsciemment) au pouvoir régulateur, sécurisant et vital de l'alternance prolongée des temps forts et des temps faibles. Et s'il est instituteur, il procèdera *instinctivement* comme l'indique l'exemple cité. Mais la prise de conscience de ce qu'il fait, à travers ces lignes, lui évitera quelques « bavures » « ratées » et... « faux-pas », et lui apportera certainement une plus grande maîtrise.

Troisième précaution :

L'exemple choisi nous permet une nouvelle observation : le respect de la deuxième précaution entraîne parfois une difficulté au niveau de la rapidité des enchaînements. Si la plupart du temps il reste possible au maître de glisser un rapide « à vous » sans rompre la régularité de l'écoulement des pulsations, cela, par contre, ne le devient plus dans certains cas (voir [2]). C'est donc dans de telles circonstances que se pose avec le plus d'acuité le problème des *gestes*. Les enfants, qui ne connaissent pas toujours le fragment (principalement en début d'apprentissage), ne peuvent prévoir à quel moment ils devront enchaîner leur imitation. A défaut de la voix (qu'il n'est pas souhaitable d'utiliser, même lorsque cela serait possible), il faut néanmoins les aviser chaque fois de l'imminence de leur intervention : la main gauche qui, ouverte, leur faisait comprendre, lors de l'audition du modèle, qu'ils devaient se taire pour écouter, peut alors se refermer. Ils savent que l'instant de se manifester approche pour eux. Cet instant précis sera, par exemple, celui où la main gauche, auparavant immobile, se mettra à doubler, en les renforçant, les gestes (d'ordre à la fois rythmique et mélodique) auxquels se livrait jusque-là seule la main droite. Il va sans dire que l'expression du visage du maître complètera (c'est si facile !) efficacement la compréhension de ces consignes muettes et incitera à leur respect, ainsi que son attitude générale (brusquement, par exemple, il pourra tendre ostensiblement l'oreille).

(*A suivre*)

L'OPTION "ARTS" (A 6) - ÉDUCATION MUSICALE

INSTRUCTIONS GENERALES

Les trois heures hebdomadaires consacrées à cette option dans les classes de Seconde, Première et Terminale ont pour objet de donner aux lycéens une culture musicale générale, la formation artistique professionnelle étant réservée aux Conservatoires et Ecoles de Musique. Dans chacune de ces classes, le programme des études comprend trois points essentiels, d'égale importance :

— Connaissance historique de l'évolution musicale;

— Pratique de la musique;

— Etude de la langue et de la grammaire musicales.

Cette option ne peut être choisie que par les élèves ayant suivi une scolarité régulière dans les classes du premier cycle, et ayant déjà acquis les connaissances musicales de base prescrites par les programmes (de la Sixième à la Troisième).

CLASSE DE SECONDE

I. — Connaissance historique de la musique

Une vue générale de l'histoire de la musique ayant été donnée — sous un aspect très élémentaire — dans le premier cycle, il convient maintenant de reprendre cette étude, de l'approfondir, en examinant l'évolution des genres et des formes.

Cette nouvelle étape vers une connaissance plus complète des grandes œuvres musicales et de leur environnement historique, commencera en classe de Seconde par l'examen des principales formes vocales et instrumentales depuis le XVe siècle jusqu'à la fin du XVIIIe.

Formes vocales : La chanson polyphonique, l'oratorio, le théâtre lyrique (Opéra et Opéra comique).

Formes instrumentales : La Suite, la Sonate, la Symphonie, le Concerto, l'Ouverture.

De toute évidence, il ne peut être question de faire aux élèves un cours de composition musicale, avec énumération et analyse de toutes les formes existantes. Ce n'est pas un travail abstrait et livresque — encore moins une étude biographique — qui doit leur être demandé. Il s'agit d'assurer un contact constant et vivant avec les œuvres, par l'audition et l'examen attentif de la partition. Plus encore que dans les classes précédentes — où ce principe appliqué depuis longtemps —, est de règle, c'est à la connaissance réelle et sensible de la matière musicale qu'il importe de parvenir.

Pour concrétiser l'étude de chaque forme, il sera indispensable de choisir une œuvre particulièrement caractéristique, de l'entendre, de la scruter avec précision, et même, de l'exécuter intégralement ou partiellement, selon les moyens dont on dispose. De préférence, le professeur retiendra l'un des auteurs suivants :

Formes vocales

Chanson polyphonique. — Josquin des Prés, Claudin de Sermizy, Clément Janequin, Passereau, Claude Le Jeune, Guillaume Costeley, Jacques Mauduit, Eustache Du Caurroy, Roland de Lassus.

Oratorio. — Carissimi, *Jephté;* Schütz, *Historia der Geburt Jésu Christi;* J.-S. Bach, *Oratorio de Noël;* Haendel, *Le Messie;* Haydn, *La Création.*

Théatre lyrique :

a) Opéra : Monteverdi, *Orféo;* Lulli, *Armide;* J.-Ph. Rameau, *Castor et Pollux;* Gluck, *Orphée, Iphigénie en Aulide;* Mozart, *Les Noces de Figaro, La Flûte enchantée.*

b) Opéra comique : Pergolèse, *La Servante maîtresse;* Monsigny, *Le Déserteur;* Grétry, *Richard Cœur de Lion;* Boieldieu, *Le Calife de Bagdad;* Cimarosa, *Le Mariage secret.*

Formes instrumentales

Suite. — François Couperin, J.-Ph. Rameau, J.-S. Bach, Haendel.

SONATE. — Haydn, Mozart, Beethoven (jusqu'à l'op. 22).

SYMPHONIE. — Haydn, *Oxford-Symphonie, La Reine, La Surprise;* Mozart, *Symphonie en mi bémol, Symphonie en sol mineur, Symphonie en ut* dit Jupiter (1788) ; Beethoven, *Symphonie n° 1,* en *ut* majeur, op. 21 (1800).

CONCERTO. — Haydn, Mozart, Beethoven (jusqu'au Concerto op. 37, en *ut* mineur, 1800).

OUVERTURE. — Lulli, ouverture de Phatéon; Gluck, ouv. d'Alceste; Mozart, ouv. des *Noces de Figaro,* de *Don Juan,* de *La Flûte enchantée.*

II. — PRATIQUE MUSICALE

Une pratique musicale active s'impose dans cette classe. La voix restant le plus bel instrument à la disposition de tous — et d'ailleurs le seul utilisable immédiatement dans l'enseignement collectif, où il y a fort peu d'inaptes —, il sera nécessaire, et toujours possible, de constituer un ensemble choral. Les effectifs, et la nature des voix, orienteront obligatoirement le choix du répertoire. Dans la mesure où l'horaire le permettra, l'exécution vocale individuelle (mélodies, lieder, airs lyriques avec accompagnement de piano) doit aussi être encouragée. Mais, que ce travail soit collectif ou personnel, il semble logique de le conduire de préférence en liaison avec le programme d'histoire de la musique, dont il sera une illustration vivante.

S'il se trouve des instrumentistes parmi les élèves, le professeur pourra également constituer de petits groupes de musique de chambre, ou même, une formation orchestrale. Eventuellement, l'étude d'œuvres chorales avec accompagnement d'orchestre constitue une manifestation particulièrement enrichissante de la pratique musicale.

III. — ETUDE DE LA LANGUE ET DE LA GRAMAIRE MUSICALES

Pour être placée tout à la fin du programme, cette étude n'en constitue pas moins un des points importants de l'éducation musicale. Nul ne peut connaître vraiment une langue s'il ne sait la lire et l'écrire couramment. Il n'est pas concevable de rester musicalement analphabète, et l'initiation aux éléments de la technique demeure indispensable. Mais, évidemment, depuis longtemps déjà, les éducateurs dignes de ce nom, ne considerent le solfège que comme moyen permettant de pénétrer peu à peu dans une connaissance plus approfondie de la musique. Il n'a pas de fin en soi, et n'est, bien entendu, qu'une simple mais obligatoire voie d'approche.

Il apparaît donc comme indispensable de réviser très méthodiquement les exercices élémentaires d'intonation et de rythme étudiés dans les classes du premier cycle (particulièrement l'exécution des intervalles). Ce travail vocal prépare utilement l'entraînement au solfège chanté, à une et à plusieurs voix. Rappelons que la polyphonie — même la plus simple — développe le sens musical, donne de l'attrait et de la diversité à la pratique du solfège, prépare et facilite le chant choral. Toutes les tonalités majeures et mineures seront travaillées, ainsi que les principaux modes anciens. Le développement du sens rythmique fera l'objet d'un soin particulier, et toutes les mesures simples et composées devront être méthodiquement utilisées. L'étude de la clé de FA quatrième ligne sera également mise en route, de plus, pour les élèves déjà d'un bon niveau, l'initiation aux clés d'UT troisième et quatrième lignes pourra être commencée — à seule fin d'assurer une meilleure lecture des partitions d'orchestre.

Parallèlement, la culture auditive — le perfectionnement de l'oreille se poursuivra. Dans la mesure où l'horaire le permet, il faudra prévoir de brefs exercices d'audition, oraux et écrits — en insistant beaucoup sur la recherche et la correction, et en variant les formules et les procédés. C'est l'effort personnel qui compte, la volonté d'amélioration qui doit amener — individuellement — un affinement de l'oreille. Dicter par fragments de deux mesures un texte trop long et trop difficile que seuls quelques élèves parviennent à noter — ne sert absolument à rien. La dictée à deux voix — très simple — doit être essayée. Il convient en effet de toujours préparer l'élève à l'écoute d'une polyphonie élémentaire. D'autre part, la reconnaissance des timbres — entreprise déjà dans les classes précédentes — doit être régulièrement poursuivie.

Il sera, en outre, absolument nécessaire dans cette classe — dès les premières semaines de travail —, de réviser les principaux éléments de la théorie musicale, de les approfondir, afin d'aborder avec plus de sécurité les premiers principes de l'analyse harmonique — étant toujours entendu qu'il est indispensable de conserver à cette étude un caractère aussi concret que possible, par le contact permanent avec les textes musicaux.

Les notions d'harmonie seront exposées avec un grand souci de clarté et de précision — cette matière nouvelle ne pouvant vraiment être comprise et assimilée qu'en procédant avec beaucoup de prudence et de méthode. L'ordre d'acquisition de ces connaissances s'impose tout naturellement, et la progression à adopter ne peut être que celle qui est suivie dans tous les traités d'harmonie :

— L'accord parfait et ses renversements;

— Les cadences;

— La modulation.

Mais le professeur n'oubliera jamais que cette initiation au langage musical a seulement pour but l'identification des accords, et non la pratique de la réalisation harmonique.

CLASSE DE PREMIERE

I. — Connaissance historique de la musique

Le programme d'histoire de la musique fait suite à celui de la classe de Seconde et comprend également deux points principaux : évolution des grandes formes vocales et instrumentales du début du XIXe siècle jusqu'à la mort de Debussy.

Formes vocales : Le lied, la mélodie, l'oratorio, le théâtre lyrique (opéra et opéra comique).

Formes instrumentales : La Suite, la Sonate, la Symphonie, le Concerto, l'Ouverture, le Poème symphonique, le Ballet.

Placé à la charnière des XVIIIe et XIXe siècles — à la jonction de deux époques bien différentes — Beethoven, dont les premières œuvres ont été étudiées l'année précédente, constituera le point de départ. La mort de Claude Debussy (1918), qui coïncide avec la fin de la première guerre mondiale — alors qu'un tournant décisif s'affirma dans la vie artistique —, marquera le terme de ce panorama.

Comme précédemment, cette exégèse s'appuiera sur la connaissance réelle des œuvres, par l'audition et l'analyse de la partition. Un exemple de chaque forme sera particulièrement étudié, en le choisissant de préférence parmi les ouvrages les plus marquants :

Formes vocales

Lied. — Cycles ou lieder séparés de : Beethoven (*An die fernte Geliebte*, op. 98) ; Schubert, *Die schöne Müllerin, Winterreise, Gretchen am Sprinnrade, Erlkönig, Die junge Nonne, Am Meer, Der tod und das Mädchen;* Schumann, *Frauenliebe und leben* (op. 42), *Diechterliebe* (op. 48) ; R. Wagner, *Fünf Gedichte* (Mathilde Wesendonck) ; Brahms, *Magelone, Römanzen* (op. 33).

Mélodie. — Berlioz, *Nuits d'été;* Ch. Gounod, *Le Vallon, Le Soir;* Georges Bizet, *Adieux de l'hôtesse arabe, Le Grillon;* Saint-Saëns, *Le Pas d'armes du roi Jean, La Cloche;* Edouard Lalo, *Marine;* Mélodies séparées ou recueils d'Henri Duparc, Ernest Chausson, Emmanuel Chabrier, Gabriel Fauré, Claude Debussy, Maurice Ravel, Albert Roussel.

Oratorio. — Mendelssohn, *Elias;* Berlioz, *L'Enfance du Christ;* Liszt, *Christus;* Saint-Saëns, *Le Déluge;* César Franck, *Rébecca, Les Béatitudes.*

Théatre lyrique. — Une partition (ou des extraits) de Rossini, Weber, Wagner, Verdi, Gounod, Georges Bizet, Edouard Lalo, Saint-Saëns, Massenet, Claude Debussy, Moussorgski, Richard Strauss.

Formes instrumentales

Suite. — Saint-Saëns, *Suite algérienne;* Gustave Charpentier, *Impressions d'Italie;* Claude Debussy, *Petite suite* (Orchestre), *Suite Bergamesque* (Piano) ; Maurice Ravel, *Rapsodie espagnole, Le Tombeau de Couperin.*

Sonate. — Beethoven (depuis l'op. 28) ; Liszt, *Grande Sonate;* César Franck, *Sonate pour piano et violon;* Paul Dukas, *Sonate en mi bémol mineur* (piano) ; Maurice Ravel, *Sonatine* (piano) ; Debussy, *Sonate pour flûte, alto et harpe.*

Ouverture. — Beethoven, *Coriolan, Egmont, Léonore n° 2* (en ré majeur, op. 36, 1802) ; Schubert, *Symphonie inachevée;* Berlioz, *Symphonie fantastique;* Schumann, *Symphonie rhénane;* Mendelssohn, *Symphonie n° 3* (écossaise), *Symphonie n° 4* (italienne) ; Ed. Lalo, *Symphonie espagnole;* Saint-Saëns, *Symphonie n° 3,* en *ut* mineur; César Franck, *Symphonie en ré mineur;* Vincent d'Indy, *Symphonie sur un chant montagnard français;* Paul Dukas, *Symphonie en ut majeur.*

Concerto. — Un concerto de Beethoven (depuis le *Concerto en sol majeur,* op. 58, 1805), Mendelssohn, Schumann, Liszt, Brahms, Saint-Saëns, Tchaïkovsky.

Ouverture. — Beethoven, *Coriolan, Egmont, Léonore n° 3;* Weber, *Der Freischütz;* Berlioz, *Le Corsaire, Carnaval romain, Béatrice et Bénédict;* Mendelssohn, *La Grotte de Fingal, Songe d'une nuit d'été;* Schumann, *Ouverture de Manfred;* Ed. Lalo, ouverture du *Roi d'Ys;* Vincent d'Indy, *Wallenstein;* Paul Dukas, *Polyeucte.*

Poème symphonique. — Liszt, *Mazeppa, Les Préludes;* Saint-Saëns, *Phaéton, Le Rouet d'Omphale;* Claude Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un faune;* Paul Dukas, *L'Apprenti sorcier;* Richard Strauss, *Don Juan, Till Eulenspiegel;* Ballakirev, *Thamar;* Moussorgsky, *Une Nuit sur le Mont Chauve;* Stravinsky, *Feu d'artifice.*

Ballet. — Maurice Ravel, *Daphnis et Chloé;* Paul Dukas, *La Péri;* Stravinsky, *Le Sacre du Printemps.*

II. — Pratique musicale

Mêmes indications que pour la classe de seconde. Le travail vocal, et si possible instrumental, reste essentiel, et doit être poursuivi très régulièrement. Le choix des œuvres à exécuter se fera, de préférence, en liaison avec le programme d'histoire de la musique.

III. — Etude de la langue et de la grammaire musicales

La révision et la consolidation du travail réalisé en seconde s'imposent dans cette classe : pratique active de l'intonation et du rythme; solfège à une et à plusieurs voix (en clé de Sol, de Fa 4e ligne, d'Ut 3e et 4e ligne) ; théorie.

En ce qui concerne l'analyse harmonique, au programme étudié dans la classe précédente, le professeur ajoutera quelques notions nouvelles :

— Accords de septième de dominante et ses renversements;

— Accord de neuvième de dominante;

— Notes étrangères.

Nous rappelons une fois encore que ce cours n'a pas pour but de préparer — comme dans une classe d'harmonie de Conservatoire — à la réalisation harmonique et à la pratique de l'écriture, mais de permettre aux élèves d'identifier les principaux éléments, et d'analyser un texte simple.

CLASSE TERMINALE

I. — Connaissance historique de la musique

Deux points principaux dans ce programme :

a) Révision des grandes lignes de l'histoire de la musique, de Jean-Sébastien Bach à Claude Debussy (inclus), c'est-à-dire la période allant de la fin du XVIIe siècle (1685) à 1928, déjà vue en classes de seconde et de première;

b) Etude des principales formes instrumentales et vocales, depuis Claude Debussy jusqu'à nos jours.

Toutes les formes classiques et romantiques se retrouvent au XXe siècle. Leur prolongement sera examiné, leur évolution analysée, en choisissant toujours l'exemple le plus caractéristique. La méthode reste identique : rien d'abstrait, ni de livresque, mais une orientation constante vers l'analyse concrète de la partition, le contact réel avec la matière musicale. Sans cette imprégnation sonore, cette étude serait aussi vaine que l'histoire de la littérature sans le commentaire de texte.

L'étude des sources sonores nouvelles mentionnées dans le programme permettra de constater que les recherches actuelles s'orientent vers un renouvellement des techniques, et que les formes musicales en usage depuis plusieurs siècles tendent à disparaître.

II. — Pratique musicale

Instructions semblables à celles des classes précédentes. Les œuvres interprétées (vocales ou instrumentales) seront toujours choisies, dans la mesure possible, en liaison avec le programme d'histoire de la musique.

III. — Etude de la langue et de la grammaire musicales

Réviser et affermir les connaissances acquises, afin d'acquérir plus d'aisance et de sûreté dans la pratique du solfège chanté et de l'analyse harmonique.

PARSIFAL, LE SANG ET LE FEU (3)

A travers *Parsifal,* c'est donc sur le double plan du mythe en sa permanence historique et de sa communication aujourd'hui, ou plutôt des structures anthropologiques générales reconnaissables à ce mythe, et des chemins de la communication que depuis son origine il a appelés — nous voulons dire certaines exigences des œuvres —, que nous pouvons reconnaître la place privilégiée d'un drame wagnérien catalyseur d'une attente longue, immobile au point de s'être laissée oublier jusqu'au Romantisme au profit de deux autres mythes, contradictoires l'un de l'autre, et tous deux négations aussi de l'attitude parsifalienne ou plus lointainement percevalienne — s'il y a une nuance —, les deux mythes de *Don Juan* et de *Tristan* qui viennent atteindre leurs paroxysmes, le premier, mozartien, au seuil de ce Romantisme, le second au sommet de cette exaltation, jetant l'aventure presque sur une impasse, au moins sur le plan dramaturgique musical, ce qui donne à *Parsifal* sa lumière véritable de transgression, à la fois de ces mythes au-delà du défi de l'érotisme à la Mort et du désespoir de vivre, deux climats propres à Klingsor et à Amfortas, et de l'auteur de *Tristan* au-delà de ses propres fascinations.

Pour accorder à notre propos ce double climat de transgression et de synthèse de dualités apparemment irréductibles, que nous avons déjà évoquées, précisons ce que nous avions seulement signalé, que Lévy-Strauss [1] voit deux solutions complémentaires données par les hommes « aux problèmes de la communication, celle d'une communication excessive, trop directe, trop rapide et acquérant de ce fait une virulence fatale », le mythe œdipien, celle d'une communication trop lente sinon même interrompue, qui provoque l'inertie et la stérilité, le mythe de type percevalien. Arrêtons-nous déjà à constater que, comme symbole aussi bien par exemple que sur le plan de l'écriture musicale elle-même, *Don Giovanni* reflète et même exalte ce climat de communication excessive, virulente jusqu'à atteindre le héros lui-même, que la psychanalyse n'aura aucune peine à juger œdipien, et que d'autre part tout un climat donjuanesque règne sur la mythologie antique (la mythologie jupitérienne par exemple); par contre, *Tristan* reflète et exalte un climat de communication lente, interrompue, d'incommunicabilité, qui a la stérilité de l'impasse, et le mythe rassemble en lui les aspirations médiévales de l'amour-passion, saturé de manichéisme cathare comme *Parsifal.*

Julien Gracq sépare lui-même les deux domaines mythiques, antique et médiéval, mais, singulièrement, d'un autre point de vue apparent. Evoquant d'abord le mythe antique, il écrit :

> *Des mythes comme celui d'Œdipe, comme ceux des Atrides, mettent l'accent sur ces échecs noirs qui guettent l'homme aveugle aux prises avec les ruses d'une divinité mal intentionnée : le plus souvent, l'infliction d'une punition exemplaire et imméritée constitue leur plus vivant ressort dramatique ; renversons seulement la perspective et plaçons à l'origine ce qui chez les Grecs se présente comme « au bout », nous nous convaincrons facilement que la punition du héros tragique grec, avec le recul que nous fournit le christianisme, n'est guère au fond qu'ersatz de péché originel.* (« Le Roi pêcheur », p. 9.)

Sur ce dernier point immédiat, on saisit combien les deux mythes médiévaux de Tristan et du Graal se séparent des mythes antiques et, à la fois, du climat chrétien qui les a pourtant introduits et entourés. Dans le monde de Tristan, on ne décèle pas le jeu de cette faute originelle. La Faute n'est pas du côté de l'homme, et par conséquent non plus la punition, « c'est l'univers qui a tort » [2] ; si la malédiction y est tout de même exemplaire et imméritée, elle ne constitue pas exactement le ressort dramatique essentiel, qui est le désir et la passion de la Mort en sa fascinante issue et sublimation du couple impossible ; dans le monde du Graal, l'idée de Faute est, au moins en son apparente évidence, plus liée au drame, mais nous avons remarqué, sur l'appui d'œuvres analogues de Thomas Mann, que le Mal et la souffrance n'étaient plus des conséquences du passé de l'homme, mais plus efficacement des voies de transgression d'une nature humaine à l'épanouissement futur

de laquelle ils étaient, sans cause première nécessaire, indispensables. Dans le mythe médiéval, la blessure du roi et la malédiction sur le domaine du Graal s'imposeraient ainsi comme une fatalité tragique et rédemptrice d'une conditions que nul des témoins du Graal ne devrait ressentir comme sa responsabilité. Julien Gracq reconnaît exactement ce climat :

> *Les deux grands mythes du Moyen Age, celui de Tristan et celui du Graal, ne sont pas chrétiens : par beaucoup de leurs racines, ils sont pré-chrétiens [...] La conquête du Graal représente — il n'est guère permis de s'y tromper — une aspiration terrestre et presque nietzschéenne à la surhumanité tellement agressive qu'elle ne s'arrange décidément qu'assez mal d'un enrobement pudique et des plus hasardeux dans un contexte chrétien aussi incohérent que possible* (p. 11-12).

Cependant quand Lévy-Strauss étudie le mythe comme conséquence sociale d'une nécessité de la communication, Julien Gracq l'appréhende comme source dramaturgique, cette dramaturgie devenant bien aussi, par l'efficacité du mythe, communication au grand nombre, à ceux qui accordent la participation totale, l'identification de leur destin imaginaire intérieur et du destin mythique extériorisé, représenté, ce qui semble avoir été l'attitude du témoin et spectateur du drame antique. Sur ce mythe antique, J. Gracq poursuit ainsi, dont certaines paroles apparaîtraient comme une contradiction préalable de Lévy-Strauss, si nous ne venions de comprendre que les démarches de l'un et de l'autre n'étaient de directions contraires que du seul fait de leur réciprocité en se destinant l'une vers l'autre et chacune vers le cœur même du mythe :

> *Ces mythes* fermés, *ces procès-verbaux implacables d'échec sont bien pour la plupart des « machines infernales » montées par les dieux pour l'anéantissement mathématique d'un mortel* (p. 10).

L'équivalence est flagrante entre la « virulence fatale » qu'appelle Lévy-Strauss et « l'anéantissement mathématique » évoqué par J. Gracq. Cependant l'expression frappe, chez celui-ci, de *mythe fermé* antique, alors que Lévy-Strauss lui donne un pouvoir de communication excessive, trop directe, autant dire une manière d'ouverture humaine absolue. Il n'y a nulle contradiction, car cette fermeture n'est évidemment pas celle de la communication elle-même à partir de l'œuvre issue du mythe et telle que la reconnaît Lévy-Strauss, mais du potentiel de mutation dramaturgique qu'elle entraîne dans son sillage. Nous pourrions même dire que d'avoir été trop immédiate dans le drame grec, la communication « sans frein » œdipienne a épuisé, dès l'Antiquité, le mythe historique de ses possibilités autres de dérogations et métamorphoses, en lui gardant un singulier pouvoir d'incandescence symbolique dans un huis-clos psychique aux impasses et non-solutions obsédantes jusqu'au pathologique, mais précisément d'une valeur clinique trop sûre de symptôme permanent pour se masquer jamais en quelque transformation de son message. Fermé, s'encerclant lui-même, le Mythe antique en son évolution jusqu'à nos jours n'aura été dans les œuvres-témoins qui le ressuscitaient, qu'une répétition inlassable, lancinante, tirant de cette lancinance sa puissance, à peine nuancée d'une conscience de l'impasse qui est nôtre, un constat constant de l'échec de l'Utopie, quand, pour nous et selon Gracq, le mythe médiéval vient magnifier les chemins ouverts de cette Utopie.

Julien Gracq, précisant d'ailleurs sa pensée, insistait sur l'essence du mythe antique : « *Le tragique circule au travers comme le sang dans le corps.* » La phrase est soulignée par nous, plus immense qu'elle paraît ; non seulement J. Gracq signifie avec évidence que le tragique nourrit le drame et le mythe comme le sang, le corps, et non seulement qu'il pourrait, éventuellement, en s'empoisonnant comme il arrive au sang, dévaster le mythe ; il dit aussi que ce tragique est un tragique clos sur lui-même, par nécessité vitale, dirions-nous, qui ne circule, sans solution et sans transparence, comme au départ sans blessure, que dans le drame lui-même.

A l'encontre, le mythe médiéval est ouvert ; faut-il même voir cette ouverture par excellence, ce potentiel d'imprégnation historique de générations en générations, comme, telle la blessure d'Amfortas, une blessure vers nous, un déversement du tragique hors du drame, dont le message impliquant non une punition gratuite mais l'appel vers l'homme d'une nouvelle destinée, enrichirait le quotidien ou plutôt ce que recèle celui-ci de sacral, non représenté sans doute mais, à chaque instant, vécu, ici et maintenant, avec la même efficacité rythmique inconsciente, réflexe et involontaire, que la respiration sur la fonction vitale même de notre sang, efficacité par laquelle le tragique originel, ce sang mauvais, vicié, se purifie et se sature d'un air renouvelé. En d'autres termes, la métaphore d'ouverture mythique du sang répandu, du sang de métamorphose, éventuellement empoisonné comme celui d'Amfortas, ou bénéfique comme celui du Graal, l'un et l'autre dans *Parsifal*, ou encore celui, d'un beau symbole de la communication du couple, qui, répandu sur la neige par une simple oie sauvage blessée, comme des pas sur le souvenir du *Perceval* de Chrétien de Troyes, arrête le héros dans une joie extatique, que même le Graal n'a pas provoqué en lui, parce que l'accord de la teinte vermeille et du blanc si pur lui rappelle son amie Blanchefleur, cette métaphore joue-t-elle ou non ? Car si Lévy-Strauss évoque la communication inerte, stérile, interrompue, nous acceptons que le monde percevalien originel fût fermé, mais bien comme un creuset, nous l'avons dit en dénonçant cette idée de stérilité s'il faut l'appliquer,

non plus seulement à la société d'Amfortas mais au mythe qui l'insère. De celui-ci la puissance d'ouverture se prouve au contraire au fait que l'aventure d'une communauté au message brisé, détournée du monde, ait cependant tant répandu et chaque fois renouvelé son message médiéval, wagnérien et gracquien, pour ne pas solliciter d'autres nombreux contemporains, sinon seulement R. Bresson ou cet héritier d'une exemplaire discrétion qui vient de mourir, Patrice de la Tour du Pin [3].

Lévy-Strauss lui-même reconnaît, il est vrai, comment, démontrant ainsi la fécondité à long terme de ce creuset, Wagner a renouvelé, sollicité nous l'avons vu par Wolfram, la nature de la communication en rassemblant dans l'unité d'une œuvre les deux mondes chargés de celle-ci ; prenant appui sur le potentiel œdipien du souvenir d'Herzeleide, morte, sur son fils Parsifal, il oppose au monde figé d'Amfortas, celui de la communication immédiate entre Kundry, transfert érotique de la mère, et Parsifal qui en est séduit. Mythe médiéval et mythe antique se succèderaient ainsi du premier au deuxième acte, au-delà de nombreuses simultanéités dans la trame dramatique, pour s'unir et se féconder ou se sublimer dans la dernière scène qui voit se rompre les limites que s'étaient construites les chevaliers du Graal. Sans doute, mais une vue psychanalyste aussi nette ne répond peut-être pas à toute la complexité de la superposition des deux mondes dans le drame wagnérien. Nous ne sommes pas d'ailleurs aussi persuadé de la nature œdipienne de la fascination ou de la pente passionnelle du deuxième acte ou de plusieurs démarches de Kundry, acceptées par Parsifal au troisième acte, le Vendredi Saint : si Kundry appelle en elle le fantôme d'Herzeleide, ce n'est nullement par tendance secrète et sincère, mais bien par mensonge et précisément en toute connaissance que ce ne peut être que par la pureté sans trouble de cet amour filial qu'elle attirerait à elle celui qui n'est encore qu'un adolescent. Plus certainement encore, Parsifal peut sans doute la laisser s'incliner vers lui et le saisir, croit-il, comme une mère, son enfant, ce qu'il en éprouve, dont tout homme se serait enivré, est si éloigné de son attente naïve et de son pur espoir, que sa révolte proclamée, nous l'avons souligné, éclaire son refus absolu et donc le caractère irréductible de son sentiment à tout climat œdipien.

Il est peut-être plus prudent de reconnaître simplement dans *Parsifal* la superposition constante de deux mondes, l'un figé et fermé mais non stérile, celui d'un creuset onirique, l'autre, en mouvement, en aventure, et que tous les personnages, quels qu'ils soient, sont de l'un et de l'autre, à tout moment et en tout espace, si l'espace et le temps s'identifient ; ainsi il serait même plus exact de dire que les espaces et les temps de chacun de ces mondes communiquent, qui ne font qu'un et une seule unité dramaturgique. Nous ajouterions, au-delà de tous les signes de communication entre deux mondes, d'Amfortas et de Klingsor, Amfortas et Parsifal, Parsifal et Kundry, Kundry et Amfortas, que les deux mythes d'Œdipe et du Graal ont en commun le Jeu des questions et des réponses. Or, dans l'aventure d'Œdipe, la question lui est posée par un partenaire antagoniste, et sa vie dépend de sa réponse de témoin non préparé ; au contraire, dans le Jeu du Graal (jusqu'à Wagner et Gracq), la question n'est pas posée, alors qu'elle est attendue, et c'est au témoin de la demander à un partenaire, non pas antagoniste mais en totale sympathie, puisque hautement préparé à y répondre, espérant même cette question. Enfin, c'est à la question et non cette fois à la réponse que tient la Vie, non de celui qui interroge, mais de ceux du monde interrogé. Nous tenons là autant de signes d'un renversement constant, organique, entre les deux mondes opposés mais aussi d'une complémentarité essentielle au jeu dramaturgique, à une ambivalence mythique créatrice.

Paradoxalement, loin d'accorder un rôle poïétique au mythe antique sollicitant le médiéval, au climat œdipien inspirant le monde percevalien de Chrétien de Troyes, nous pensons que ce rôle revient à ce dernier ; c'est ce que Gracq, examinant l'héritage médiéval, assure avant nous :

> « *Tout autre se présente le trésor jusqu'ici si négligé, si peu utilisé des Mythes du Moyen-Age [...] l'air que je respire n'est plus le même, la* direction *a changé inexplicablement — en pleine mer, les voiles tout à coup s'inclinent à je ne sais quel alizé de bon augure. Les mythes du Moyen-Age ne sont pas des mythes tragiques, mais des histoires ouvertes* » — *ils parlent non pas de punitions gratuites, mais de tentations permanentes et récompensées (Tristan : la tentation de l'amour absolu — Perceval : la tentation de la possession divine ici-bas) vus sous un certain angle, ils sont un outil forgé pour briser idéalement certaines* limites (p. 10-11).

***

Il est désormais possible de mieux juger les attitudes scénographiques devant *Parsifal,* celle de Wolfgang Wagner surtout face à celle de Wieland. On prévoit que la persuasion très forte des mythes reconnus, assemblés dans le drame, orientera toujours des réalisations qui puissent, l'une face à l'autre, exalter les conceptions contraires, reflets de l'une ou l'autre dominante, œdipienne ou percevalienne, antique ou médiévale, du monde clos d'Amfortas visité par l'Au-dehors ou de cet Au-dehors hanté, fasciné par le Graal. Si deux mondes se superposent à chaque instant, toute direction scénographique ressentira inconsciemment l'un ou l'autre, même

sur des schémas identiques originels, le second, le moins privilégié, n'apparaissant, sous la constance du premier, qu'en impacts, insaisissables clartés ou ombres fugitives, et rarement l'équilibre règnera.
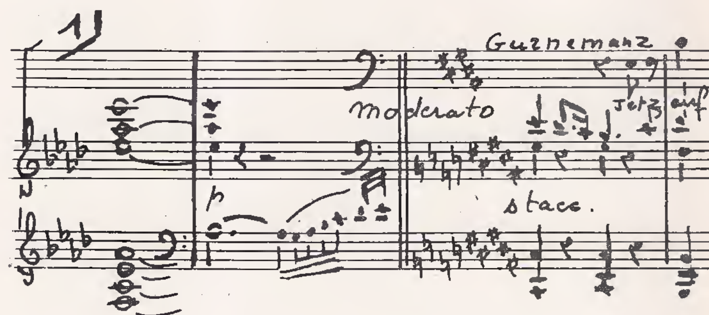
L'intention scénographique de Wolfgang Wagner au premier tableau est claire, de donner à la forêt sa pleine densité d'*enfermement* : sans même que s'en révèle le bois lui-même, elle n'est, presque impénétrable au regard, qu'un surplomb lourd de frondaisons descendant bas au-dessus de la scène, presque à frôler les personnages, comme si au long de tant d'années sans autre communication le passage quotidien du cortège du roi vers le Lac en avait seul arrêté la progression à hauteur d'homme. La forêt va ainsi au-delà de la demande de Wagner qui la désirait seulement « ombragée et sévère, mais sans austérité ». A cet espace-image alourdissant sur une pénombre de clairière sa puissance immobile, dont nul jeu ne fait palpiter les tons d'or automnal, la forêt affirme aussi le suspens d'une saison, indéfiniment prolongée dans l'attente, arrêtée en son évolution, fût-elle vers la mort hivernale. On lui donnerait non seulement le commentaire implicite de Lévy-Strauss sur l'inertie profonde de la communication, ici avec évidence obscurcie, dans une interprétation statique du décor, mais, à condition d'en pouvoir surprendre une tension dynamique, un commentaire venu du *Roi-Pêcheur* de Julien Gracq qui s'impose même quand Amfortas, à la fanfare faible et lointaine de cor, devine l'approche de Perceval et espère que la Promesse se réalise :
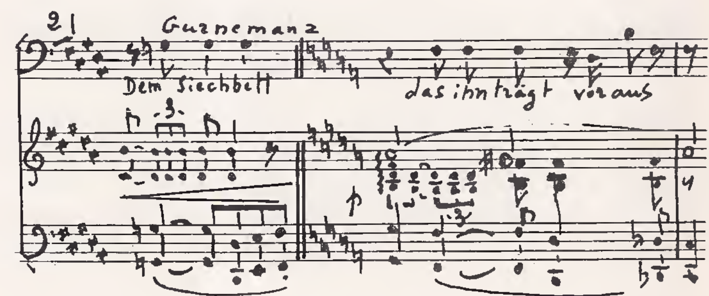
> *Et maintenant* c'est venu... *et maintenant pour jamais nous savons que c'était ainsi que cela devait venir... et c'est maintenant ces trois notes tremblantes et faibles au fond d'une forêt perdue de l'automne...* (p. 48).

Sans doute l'inertie des lumières, les menaces devinées assurent aussi le message inverse, dénoncé par Lévy-Strauss et Wolfgang Wagner d'une stagnation de monde incapable de nulle solution :

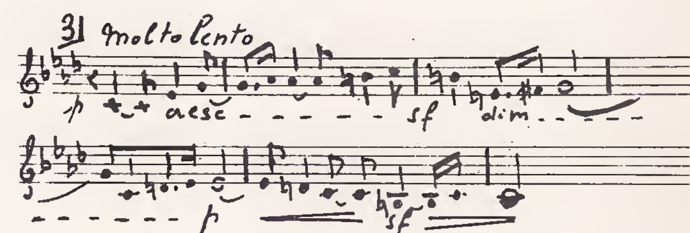
> *[le monde] d'Amfortas oppose l'image de la communication figée : monde sur lequel règne un monarque impuissant, incapable de remplir son office ; où plantes, bêtes et gens dépérissent et qui s'offre vainement une réponse toute prête à la question que nul ne songe à lui poser.* (Lévy-Strauss, *op. cit.*, p. 67.)

Si nous sommes loin de la transparence de haute clarté balayant en lumière oblique la forêt bleue de Wieland Wagner, on ne saurait ainsi reprocher systématiquement à Wolfgang, bien proche de l'idée de Lévy-Strauss, d'avoir restitué presque dans le réalisme l'épaisseur d'une exacte forêt. Il est bien vrai que le climat de verticalité aérienne et de stable perfection répondait pour Wieland Wagner davantage au climat, sinon d'éternité au moins atemporel du Prélude, qu'à l'assombrissement et au sentiment d'enserrement qui nous saisit presque après le lever du rideau, comme si le geste fermait cependant devant nous l'œuvre sur elle-même, sur nous, sur l'impasse (mesures 34..., ex. 1, et 42..., ex. 2, de l'acte I, en deux modulations successives).
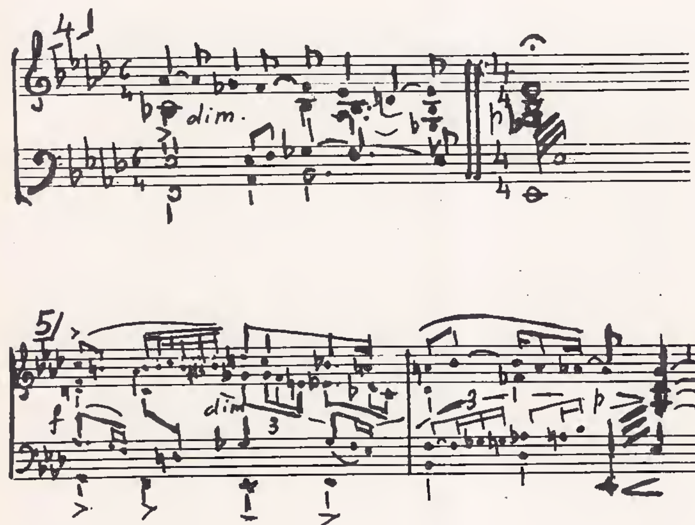




On sait en effet la succession hiératique, d'austère grandeur et de clarté magique des thèmes, même quand s'y annonce le tragique, quand, par exemple, le motif de la Cène, à son troisième énoncé, à vide, passe en Ut mineur (mesure 23..., du Prélude, ex. 3), cette



manière dont viennent l'un à l'autre s'enchaîner ou, plus exactement, se délivrer l'un par l'autre, les motifs de la Cène, du Graal, de la Foi, de la Mélancolie (*Wehmut*, motif bref, négligé des analyses et de cer-

tains catalogues thématiques, ex. 4, émanant de celui de la Foi), de la Lance (ex. 5), issu de celui de la Cène, par insistance, qui en fait un motif original, d'un fragment symptomatique, enfin du motif qu'on peut nommer de la misère du pécheur (*Südenqual*)[4]. Tous ces motifs ont, du moins ici, une importance, non pas tant par leur désignation que par leurs fonctions de



transparence sonore spatiale, de succession temporelle symbolique, d'affinités organiques entre eux.

En cette succession, unique chez Wagner, des grands thèmes et climats dans un Prélude[5], nous ne pouvons ignorer, même si en toute vraisemblance, l'intention n'en est pas influencée, que Wagner procède comme Chrétien de Troyes présentant, non pas surtout il est vrai *Perceval,* mais *Le Chevalier au Lion,* dont Jean Frappier remarque[6] que l'exorde présente la succession des thèmes de l'aventure :

> *Il commence par un tableau quelque peu nostalgique de la cour du roi Arthur et du « bon vieux temps » de la prouesse, de la courtoisie et des loyales amours ; ce prologue, qui se fond déjà avec la narration [comme les préludes wagnériens], est le plus gracieux et le plus artistique [...] il indique [...] le thème majeur et le sens du roman ; E. Philipot n'a pas eu tort d'écrire que « nous avons là ce qu'on appellerait en style de critique musicale une ouverture* synthétique *condensant les trois ou quatre leitmotive du drame »* [7].

Nous citons le fait parce que J. Frappier rappelle tout de même que dans le prologue-éloge du Graal, Chrétien se souvient du même parti en présentant, nous dirions comme un jeu à deux thèmes classiques, la « largesse » chevaleresque et la charité chrétienne, ainsi que la supériorité de celle-ci sur celle-là (p. 49), et annonce ainsi le climat religieux et l'intention de spiritualité du conte (p. 49).

Nous retenons surtout que la succession restitue un climat de forêt onirique, comme une succession de lumières entre les arbres et d'espaces renouvelés. Nous ne tombons pas ici dans une interprétation pittoresque et descriptive ; nous avons ici même, en une autre occasion[8], sollicité G. Bachelard pour affirmer ce pouvoir d'onirisme et de rêverie créatrice d'espace privilégié. Entre la forêt de Siegfried et celle de Parsifal, il n'y a pas, sur ce plan, de différences. La qualité de « transcendant psychologique » que lui reconnaissent avec Bachelard, deux essayistes qui sont aussi deux éducateurs[9], joue ici sur la structure d'un prélude que Wagner a bien prévu comme reflet musical du tableau sur lequel s'ouvre le drame, mais aussi qui règne sur toute l'aventure du Graal ; on retient enfin une remarque, admirablement applicable à tout ce que nous avons analysé des mythes appelés ici ; G. Bachelard cite A. Pieyre de Mandiargues :

> *« Le caractère sylvestre est d'être clos en même temps qu'ouvert de toutes parts »* (Le Lys de mer, p. 57.)

Nous ne pouvons oublier combien Wieland Wagner avait trouvé cette transcendance et l'équilibre entre l'ouverture au monde et le renfermement symbolique de cette forêt : renversant même les valeurs spatiales réelles, il lançait vers le ciel des colonnes bleues, fûts immenses d'arbres de lumières, de métamorphoses et d'azur, sur un large fond vert, forêt cosmique imaginaire non végétale, mythique, ouverte, prolongeant indéfiniment dans l'œuvre la transparence du prélude.

Si donc Wolfgang Wagner refuse cette transparence du regard, enferme la scène sous la frondaison la plus lourde, en ne laissant filtrer au-delà de l'espace que l'appel sonore, c'est qu'il privilégie le symbole d'encerclement aux dépens de l'ouverture au monde ; il ferme et isole l'espace d'Amfortas et refuse à la forêt son rôle bénéfique d'onirisme créateur, de transcendant psychique.

Si dans *Parsifal* les circonstances sont autres que celles du *Roi pêcheur,* quand, à travers les bois retentit en arrière scène l'appel de la fanfare initiale de Montsalvat, ou de Montsalvage, vers lequel se tournent Gurnemanz et les deux pages, ou les veilleurs, Ilinot, Gornemanz, Kringival, l'effet est identique de la création d'un espace sonore indispensable à faire passer le Mythe du climat intérieur de notre attente à celui de notre

participation dramaturgique : le geste premier qui attire les personnages vers l'au-delà de la matière de forêt, environnante chez Wagner, voisine de la salle d'armes, chez Gracq, et vers l'au-delà sonore, est le nôtre ; plus dense est l'espace entre cette invitation initiale et nous, plus la conscience nous est donnée de la non-solution, de l'impasse (car l'issue, même en ses illusions heureuses, illuminatrices, apparaît insaisissable, impossible, hors du rare instant vrai de l'opéra, que dénonce aussitôt celui-ci achevé, la retombée dans le quotidien. Une autre page du programme de Bayreuth, « l'utopie dans la conclusion musicale de *Parsifal* », nous en assure. L'enfouissement mort du château, prisonnier de son propre cauchemar dans la forêt du Graal, est indispensable à dire la vie *végétative*, le secret enfermé d'une plaie cachée et pourtant béante, dont le sang, masque de Feu, dévaste tout le domaine au cœur duquel nous sommes déjà, mais surtout à faire saisir un univers complice des conséquences de son secret : la notion de limites, de seuil que le son davantage même que des paroles pourtant claires, nous aidera à franchir indispensablement pour nous enfermer aussi. Wolfgang Wagner joue donc ici d'un réalisme avoué, dont on attend les pouvoirs de la magie musicale elle-même sur le décor, ou plutôt de l'espérance, qui sera tour à tour, et dans un grand rythme dramaturgique, accordée et refusée durant toute l'œuvre, que la musique de l'orchestre se portant sur l'espace scénique ou le traversant, puisse revaloriser des données visuelles si traditionnelles et en définissent le sens, en d'autres termes que le refus même de l'inattendu donne au décor une totale disponibilité à notre imaginaire personnel ; en quoi, qui est un risque, une utopie que personne ne peut vraiment plus ignorer, prête à l'issue du drame son pouvoir antagoniste d'incertitude liée à celle de chacun.

Wolfgang Wagner se préserve d'une retombée au pur mais médiocre pittoresque par l'excès même de la représentation d'éléments schématisés, une densité d'éléments plus qu'une surcharge du schéma lui-même. Nous ne doutons pas un seul instant de retrouver une conception scénographique ancienne qui disposa une forêt réelle pendant près d'un siècle et ce traditionalisme lui sera certainement négativement compté, malgré toute une technique nouvelle de la lumière aux pouvoirs d'irréalité, utilisés surtout dans le changement de la forêt en salle du Graal. En cela, mais fortuitement, l'intention rappelle à chacun, pour peu qu'il ait été imprégné d'un certain humanisme médiéval scolaire, que les circonstances que nous avons dites paraîtraient prêtes à raviver ; le château perdu, la forêt morte, la Gaste forêt de la « matière de Bretagne », nous sont plus que des souvenirs, des constantes, presque même des archétypes de notre dramaturgie intérieure, images mentales liées à notre manière de respirer le conte et de rêver, le lieu du mythe, par conséquent, le lieu-foyer, au plan d'une poétique d'étude devenue fascination, en se renouvelant ensuite, mais fondées sur tout un jeu à respecter de valeurs visuelles, reconnues. Le choix doit pourtant se faire en dehors de ces valeurs, et sans doute serait-il en faveur de Wieland Wagner malgré sa position différente, entre cette forêt réelle de nos lectures, forêt stable de notre culture permanente, et une forêt dont chacun, en s'y reconnaissant, imaginerait lui-même le message, ou plutôt la *question* qu'elle pose sur son seuil même, l'un et l'autre, message et question étant de puissance transgressive ou onirique, et l'un et l'autre des irréductibles, le message répondant à une question posée, la question demeurant inéluctablement sans réponse.

Le décor des filles-fleurs déçoit, elles-mêmes trop pâles willis d'une grâce contraire au sensualisme organique de fleurs charnelles, vénéneuses qu'elles sont ; celles de Wieland aussi sans doute, mais nous l'avions remarqué, une scène autrement vide, unie, cercle parfait de pénombre sans ornement autre qu'un fond abstrait végétal, irreconnaissable, aux sources luminescences, permettait d'ordonner une chorégraphie véritable, dont rien ne distrayait le regard, dont les figures, ainsi privilégiées comme objets vivants, constamment attirées vers le centre ou refluantes, en retraits et palpitations incessantes, et ne jouait plus que sur l'effet de fantasme sensuel total, de Fleur immense tentatrice en ses métamorphoses perpétuelles autour de Parsifal. Ici la dispersion des figures n'a pas de loi et donc de rythme physiologique indispensable en tout cet acte sur lequel doit régner le Corps, et ne provoque que fragments de cortèges, guirlandes décoratives et regroupements anecdotiques. Un espace inutile et compliqué se prête mal à toute mobilité des envoûtements désirés : un double mouvement de degrés s'écartant, symétriques du fond de scène vers de nouvelles marches revenant vers le centre avancé, toute une suggestion d'un bassin de fontaine peut-être, dont le fronton à demi confondu aux sous-bois fut la tour de Klingsor ? encore imaginons-nous ici plutôt un décor trop idéal de pierre et d'eau irréelles, pour l'apparition de Kundry sur un socle de ce fronton (à l'endroit exact, remarquons-le, où elle disparut de la scène qui l'envoûta), elle-même émanation d'un vrai renversement démoniaque en son creusement de degrés d'une fontaine baptismale, telle que, plus simple, devrait suggérer le décor du Vendredi saint, ainsi prêt aux gestes de la nouvelle Kundry, de Gurnemanz, de Parsifal ; une telle fontaine et la présence du Lac sacré (absent cependant du décor de Wolfgang) aurait donné une permanence du symbole de l'Eau pure, antagoniste du sang noir qui empoisonne le domaine.

***

En marge des conceptions de Wieland Wagner s'attaquant à une société élitaire du Graal, inutile socialement jusqu'à la révélation que leur apporte Parsifal, ou de C. Lévy-Strauss la trouvant renfermée et stérile aussi jusqu'à la révélation quasi psychanalytique d'un Mythe autre, nous proposerions une autre démarche de renouvellement scénographique et dramaturgique, fondée sur un simple constat d'affinités entre ce drame et quelques témoins contemporains du Mythe médiéval. En avant-propos du *Roi pêcheur,* Julien Gracq évoque le « plaisir fiévreux » éprouvé « à se promener aujourd'hui encore — encore et toujours — dans ces jardins magiques et obsédants » des romans de la Table Ronde :

Ce plaisir et cet intérêt, capable d'aller jusqu'à la hantise, pourraient bien tenir à la prise que retrouvent tout à coup de nos jours ces mythes sur certains aspects de la modernité.

A ces mots que nous soulignons, entendons bien que Gracq soulève un problème actuel dans lequel s'invite infailliblement une philosophie des contacts sociaux comme les deux auteurs précédents, puisqu'il poursuit :

Le compagnonnage de la Table Ronde, la quête passionnée d'un trésor idéal qui, si obstinément qu'il se dérobe nous est toujours représenté comme à portée de la main, *figurent par exemple assez aisément en arrière-plan un répondant — au retentissement indéfini — pour certains aspects les plus typiques de phénomènes contemporains, parmi lesquels le surréalisme* (p. 12).

Apparaissent trois principes : la nécessité, nous n'osons pas dire d'une élite, bien que ce serait le terme exact, mais d'un groupe privilégié par l'idéal même qui en unit les membres, même si ce groupe se retire, en apparence, hors d'une société qui le cerne et ne peut lui imposer que des contraintes asservissantes à cet idéal même ; attitude en contradiction avec celles de O.G. Bauer et dans la mesure où il se reconnaît dans ce que ce dernier avance, celle de Wolfgang Wagner, mais singulièrement, à notre sens, plus féconde ; une conscience aiguë de l'Utopie, — les termes que Gracq a lui-même soulignés étant de celle-ci une exacte définition, Utopie que tous les analystes de Parsifal et Wolfgang Wagner encore ici ont rappelée avec insistance ; comme une vue nouvelle, quand le texte de Julien Gracq date de près de trente ans, même si les voies de sa Quête et son attitude devant l'illusion du Graal sont différentes ; l'affirmation du Surréalisme comme groupe privilégié, seul héritier du bon usage de cette Utopie [11] ; Julien Gracq poursuit en effet pour décrire les tendances de ce groupe :

La hantise quasi hypnotique de la découverte imminente — le détachement qu'elle engendre vis-à-vis de tous les intérêts temporels — le sens fraternel du « groupe » chez les « élus » appelés à cette vocation mythique — le goût du compagnonnage vagabond et ouvert — la place d'honneur offerte de préférence au dernier venu, au hors-la-loi, à l'inconnu, à l'être présumé vierge [...].

Si le Surréalisme exige la vie d'un groupe réservé électif, il échappe à ce qui condamnerait une élite, en refusant ce qui constitue parmi les élites contemporaines une obsession : les intérêts temporels, vers lesquels, il est vrai, tendent aussi toutes les idéologies sociales, en d'autres termes toutes les utopies de nos sociétés contemporaines. Cette attitude de réserve, qui ne prêterait à critique que dans l'oubli de la médiocrité habituelle de ces utopies sociales matérielles, se justifie cependant d'être ainsi la seule qui puisse assurer une disponibilité constante, une réceptivité absolue, une extrême ouverture au monde. Ainsi fut et demeure le monde du Graal, en attente permanente de ceux qui se révèlent consacrés à renouveler à la fois la conscience de l'impossible et sa Quête, donc ouvert à tous, si tout de même le culte de l'Utopie pour elle-même ne saurait tenter qu'un petit nombre. La thèse gracquienne surréaliste est ainsi préférable à celle qui a peut-être inspiré ce nouveau *Parsifal,* et ses retentissements sur le décor et la scénographie seraient sans doute plus prégnants et d'une efficace modernité.

Quant au jeu de l'espace et du temps, miroirs l'un de l'autre, qui provoqueraient la simultanéité des deux mondes qui s'y présentent, il justifierait aussi l'univers surrénaliste :

Au troisième acte, Kundry n'est d'abord qu'un cri de bête blessée dans les buissons de ronces ; dans la mise en scène de Wolfgang Wagner, Gurnemanz la trouve allongée dans le tapis des bois, indistincte sous une couverture qui, l'éclairage jouant sur elle, empêche que nous puissions même en pressentir la présence avant qu'il l'ait découverte, au sens double du mot, geste ici analogue à celui de Siegfried vers Brunnhilde, comme Kundry couchée dans un humus végétal, comme si depuis l'errance de plusieurs années de Parsifal, elle était là, invisible même de Gurnemanz, parce que morte du même sommeil magique inaccessible que la Walkyrie, remise et liée à cette terre maléfique du domaine de Klingsor ou maudite du domaine du Graal, et qu'elle ne s'éveillât à nouveau, comme le lui demandait autrefois Klingsor, que parce que Parsifal approche (d'où le même cri, plus animal et désespéré encore). Elle est alors de Terre profonde, revenue en surface ; au-delà

de l'image du Vendredi Saint, du Tombeau, des Enfers, de la résurrection proche, nous observons que, au premier acte, elle ne vient de nulle part précise pour s'enfermer déjà, avant même la fin du tableau, derrière un fourré, exactement comme elle en renaîtra. L'impression nous serait donnée qu'elle n'en a donc disparu à *aucun moment*, et donc de *nul espace*, si nous n'avions assisté à son évocation par Klingsor, à ses cris, à l'échec révolté de sa séduction sur Parsifal. Cela témoignerait que l'éveil à la voix du magicien se fait exactement au même endroit de cette terre, là où le fourré l'enferma précédemment, où nous la retrouverons ensuite à nouveau prisonnière du sommeil et d'un buisson impénétrable qui semble ainsi s'être construit autour d'elle et que Gurnemanz doit détruire. Par conséquent, le domaine entier de Klingsor serait à tout moment présent, aux lieux mêmes du domaine du Graal, présent, invisible, au cœur de l'espace scénique, inefficace dans les moments contraires à son pouvoir, les heures sacrées du Graal ; nous en dirions autant pour tout le deuxième acte, de ce domaine du Graal, se retirant dans l'invisible à la voix de Klingsor. Si le temps et l'espace sont un, et Kundry habitante des deux mondes selon les scènes ou les influences régnant sur elle, ce n'est pas qu'elle s'évade de l'un pour tomber au pouvoir de l'autre ou ressusciter au monde du Graal, mais qu'à travers le temps, l'espace joue différemment sur elle, donc aussi sur les autres, sur Parsifal, Amfortas, Klingsor... En d'autres termes, nous serions au cœur de la représentation d'une rencontre de deux hantises, ou plutôt de deux espaces hantés par les mêmes personnages à deux visages, fantômes réciproques, selon l'espace ou le temps dominants, Parsifal seul, foyer même de la Communication, transgressant l'un et l'autre domaines sans nulle métamorphase, sans aucun masque. A la limite, si le temps et l'espace ne font qu'un, les chevaliers du Graal que blesse Parsifal dans le château de Klingsor ne sont pas par exemple d'anciens chevaliers du Graal tombés aux mains du magicien par Kundry, mais ceux-là même qu'il vient de quitter dans la cérémonie incomprise du Graal, ou du moins leurs rêves incarnés... Sans poursuivre plus loin un argument qui demanderait plus d'ampleur, remarquons cependant qu'une conception onirique totale du drame est dans le sens wagnérien des rêves qui hantent *le Hollandais, Lohengrin*, et de manière plus occulte, plus secrète toute *la Tétralogie*, et que la simultanéité permanente de deux domaines s'occultant l'un l'autre anime aussi l'univers de *Tannhäuser*, les apparitions ou disparitions du Walhalla... On a bien remarqué que la rencontre de Senta et du Hollandais était celle de deux rêves. Une mise en scène récente de Jean-Pierre Ponelle à San Francisco, cette année, franchit un seuil en faisant du drame entier du *Hollandais* le cauchemar du pilote endormi à son gouvernail : le vaisseau fantôme ne survient pas en irruption mais apparaît par métamorphose de celui de Daland, les deux espaces se confondant dans une transmutation de matière. De cet onirisme total, une vision surréaliste rendrait exactement compte, qui, dans *Parsifal*, solliciterait également de reconnaître une rencontre entre un rêve et un cauchemar, à ceci près que l'un pour l'autre, les domaines de Klingsor et d'Amfortas seraient réciproquement le rêve et le cauchemar de l'autre. J. Gracq en témoigne qui, sans mettre en parallèle explicite la parole de Gurnemanz sur l'identité d'espace et de temps, cite le postulat surréaliste des années 1922... qui paraphrase l'énoncé wagnérien, sans d'ailleurs s'en douter :

> *Tout porte à croire qu'il existe un certain point ... d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de la détermination de ce point.* (*Op. cit.*, p. 13, selon André Breton.)

Ce serait bien, à préciser enfin ce point-mirage, la solution de toutes dualités que nous avons rencontrées, et même l'opposition des communications, ouverte ou interrompue, à travers deux mythes en apparence contradictoires.

Sur l'Utopie enfin, Julien Gracq laisse libres tous les chemins ouverts d'un recommencement infini d'irruptions et de passages d'élus au château du Graal ; à Kundry, désespérée de la fuite de Perceval, dont le silence laisse Montsalvage dans son immobile agonie, Amfortas prophétise et les deux veilleurs arrêtant le drame, mais non l'aventure sur des paroles presque identiques à celles dont ils saluèrent les fanfares initiales de l'aube, à nouveau présentes, nous assure, nous aussi, de la fatalité heureuse d'un recommencement :

> « *Ne pleure pas. La folie du Graàl n'est pas éteinte... Un autre viendra...* »

---

1. Comme pour toutes les références bibliographiques données ici, voir *L'Education musicale* de novembre et décembre.

2. Marcel Beaufils, dans *Wagner et le wagnérisme*, à propos de *Tristan et Isolde*.

3. Wagner et Jean Cocteau exceptés, on ne peut que souligner l'extrême discrétion des auteurs témoins du Graal, dans leur vie et dans leurs œuvres.

4. *Wehmut, Südenqual...* nous traduisons faiblement deux mots très forts et denses, pratiquement intraduisibles et tels, d'ailleurs, qu'ils appartiennent, semble-t-il, à un vocabulaire piétiste et mystique particulier des XVIIe et XVIIIe siècles. Nous donnons seulement, ex. 3, 4, 5, les motifs moins connus, les autres étant dans tous les ouvrages sur Wagner.

5. Nous n'ignorons pas celui de *Tristan*, mais les nombreux thèmes y sont développés et soumis déjà à des jeux d'écriture et de combinaisons entre eux, ce qui n'est pas le cas ici.

6. Jean FRAPPIER, *op. cit.* (*L'E.M.* de novembre), p. 48.

7. E. PHILIPOT, *Annales de Bretagne* (1892-1893), p. 84, la date de l'étude la situant, on le voit, en pleine première vague du wagnérisme.

8. Cf. Opéra et Scénographie, III, La Destinée de Sieglinde, *L'Education musicale*, février-mars 1972.

9. MARCAULT et Thérèse BROSSE, *L'Education de demain*, p. 255, cité par G. BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, p. 170 : « La forêt surtout, avec le mystère de son espace indéfiniment prolongé au-delà du voile de ses troncs et de ses feuilles, espace voilé pour les yeux, mais transparent à l'action, est un véritable transcendant psychologique. »

10. Lire encore à ce sujet Philippe AUDOUIN, *Les Surréalistes*, Paris, Editions du Seuil (Ecrivains de toujours), 1973, p. 173-174.

LA PEINTURE A FLORENCE AU QUATTROCENTO

du début du siècle à l'« avènement » de LAURENT LE MAGNIFIQUE

Michel CAREY

Chef du Service des Affaires culturelles de la Principauté de Monaco

Le XVe siècle (pour les Italiens : le Quattrocento, ou siècle des années 1400) voit à Florence l'éclosion, puis rapidement l'épanouissement de la Renaissance.

Celle-ci, à vrai dire, avait débuté sur le plan artistique dès la fin du XIIIe siècle avec les fresques de Giotto à Assise, Florence et surtout Padoue.

Tirant un parti génial des découvertes et des conquêtes des artistes de la génération précédente — Nicola et Giovanni Pisano, Arnolfo di Cambio, Cimabue, et plus encore peut-être, Cavallini — Giotto, le premier, eut l'immense mérite de rompre nettement, définitivement, avec le formalisme sclérosé du symbolisme byzantin et d'opposer une vision du monde renouvelée, conforme à l'idée que s'en fait la raison, plus humaine, plus « vraie », à la stylisation immatérielle de l'art byzantin.

Rejetant délibérément ce monde surhumain, figé dans une solennelle torpeur, dans une immobilité presque fantasmagorique, que la tradition gréco-byzantine a imposé à l'Italie depuis la chute de l'Empire romain (songez seulement aux mosaïques de Ravenne, de Venise, de Rome, de Sicile...), Giotto, vers 1300, a été le principal initiateur du réalisme, ce réalisme dans la voie duquel l'art occidental, pour plus de six siècles, allait s'engager.

Giotto meurt en 1337. Mais l'impulsion qu'il a donnée à la peinture italienne n'aura pratiquement pas d'écho au Trecento, et il faudra attendre près d'un siècle après sa mort pour retrouver avec Masaccio, dans la Florence du début du XVe siècle, un génie novateur aussi puissant que le sien et qui va engager plus avant la peinture dans la voie nouvelle tracée par Giotto.

Mais pour bien comprendre l'art de Masaccio, son sens et sa portée presque révolutionnaires, il faut d'abord essayer de recréer, au moins sommairement, le climat artistique de Florence dans les premières décennies du Quattrocento.

La ville est alors presque à son apogée économique. Et elle va connaître, sous le principat de Cosme de Médicis (1434-1464) et grâce à son mécénat, à celui des autres grandes familles de la bourgeoisie commerçante, des ordres religieux, des corporations... une période particulièrement fertile en chefs-d'œuvre artistiques : c'est alors en effet que commence à se développer cet immense mouvement artistique et intellectuel que l'on appellera plus tard la Renaissance.

Intérêt passionné pour l'art antique, pour la nature, dont il convient de s'inspirer et qu'il faut même copier le plus fidèlement possible, pour le corps humain également, qui devient un des thèmes de prédilection des artistes, solidité plastique et réalisme monumental des personnages, expression des sentiments et de la personnalité, élimination des détails superflus au profit de l'essentiel, étude et application des lois de la perspective qui est une transposition dans l'ordre pictural des lois de la vision naturelle, voilà, sur le plan artistique, les principales composantes de la Renaissance que trois artistes de génie vont mettre en œuvre à Florence dans les années 1420, l'architecte Brunelleschi, le sculpteur Donatello et le peintre Masaccio.

Mais il ne faudrait pas croire que l'art du passé, l'art gothique, est définitivement mort au moment où apparaît la Renaissance : dans le domaine de la peinture notamment, il existe partout en Europe, vers 1400, un style aimable et fleuri, au dessin linéaire et raffiné, souvent enrichi de couleurs ravissantes, un peu irréelles, un style qui s'épanouit surtout dans l'atmosphère des Cours princières, le gothique international, dont les Très Riches Heures du Duc de Berry constituent probablement l'expression la plus séduisante et la plus poétique.

En Italie, dans la décennie qui nous intéresse, c'est-à-dire dans les années 1420-1430, plusieurs peintres de talent représentent ce courant artistique élégant et précieux, bien éloigné du naturalisme cher à la Renaissance, Pisanello, Gentile da Fabriano, et ce Masolino da Panicale, qui fut peut-être le maître de Masaccio, et dont les fresques de Saint-Clément à Rome et de la petite ville de Castiglione d'Olona constituent probablement le chef-d'œuvre.



MASOLINO DA PANICALE : Fresques de Castiglione d'Olona (détail)

Masaccio - 1401-1428

Les deux artistes, Masolino et Masaccio, collaborèrent vers 1426 à Florence pour la décoration de la chapelle Brancacci dans l'église Santa Maria del Carmine, après que Masaccio, avec sa fresque représentant la Trinité, eut donné à Santa Maria Novella, la grande église des Dominicains de Florence, une démonstration éblouissante de sa science de la perspective apprise de Brunelleschi.

Rapidement, les fresques de Masaccio, mort peu après à l'âge de vingt-sept ans, furent considérées comme le manifeste de la peinture de la Renaissance, et tous les grands artistes italiens, de Fra Angelico à Léonard de Vinci, de Botticelli à Raphaël et à Michel-Ange, sont venus étudier l'œuvre de Masaccio à Santa Maria Novella et surtout à la chapelle Brancacci, et s'inspirer de ses leçons.

Et en analysant sommairement la fresque la plus célèbre du cycle de la chapelle Brancacci, celle qui décrit Jésus et ses disciples arrivant aux portes de Capharnaum arrêtés par un publicain qui réclame un péage pour les laisser entrer dans la ville, nous saisirons mieux l'importance et la valeur novatrice de l'apport de Masaccio à la peinture du Quattrocento.



MASACCIOL : Le Paiement du tribut (détail)

Car ce que Masaccio a apporté de nouveau, et presque de révolutionnaire, dans la peinture occidentale est ici éclatant : un réalisme sculptural, monumental même, qui confère à ses personnages, lourds, graves, massifs, une consistance et une « présence » que jamais aucun peintre jusqu'alors n'avait su leur donner.

A l'élégance aristocratique et apprêtée des belles châtelaines et des jeunes seigneurs du gothique international, auquel Masolino da Panicale était demeuré fidèle, succède avec Masaccio la réalité massive d'une humanité de campagnards robustes qui atteignent cependant, grâce au génie du peintre, à une grandeur épique.

Avec une singulière économie de moyens — la tonalité des couleurs est volontairement assourdie, le paysage est simple et n'accapare pas l'attention — avec un art tout de sobriété, presque de dépouillement, Masaccio crée des personnages plus vrais que nature, des personnages calmes, bien d'aplomb sur le sol, avec la solennelle lenteur de leurs gestes larges et la gravité de leurs visages, des hommes qui ont le poids et le volume des statues : ils donnent en effet une impression saisissante de relief tant ils paraissent sculptés par la lumière.

Et c'est là encore une innovation capitale : malgré les difficultés inhérentes à la technique de la fresque qui rend les retouches impossibles et exige une sûreté de main presque infaillible, Masaccio parvient, par le jeu des ombres et des lumières, à traduire toutes les nuances des dégradés des chairs, et c'est la lumière qui modèle, sculpte les divers plans des visages de ses personnages.

***

Si l'apparition, brève mais fulgurante, de Masaccio dans la peinture florentine en 1425 va marquer, comme je l'ai dit plus haut, tous les grands artistes du temps, si Masaccio est indiscutablement l'initiateur de ce courant résolument moderne qui traverse le Quattrocento et produira ses plus grands artistes et ses plus authentiques chefs-d'œuvre, au même moment continue à se développer dans l'art florentin un courant que j'appellerai, pour simplifier, réactionnaire, et qui se rattache à ce gothique international dont j'ai parlé plus haut.

Ainsi, en peinture, deux styles cherchent à s'imposer à Florence à partir de 1425, le style élégant, précieux, irréaliste et essentiellement décoratif du gothique international, et le naturalisme de la Renaissance que représente Masaccio, et ce dualisme, cette opposition, nous le verrons, persisteront longtemps encore au cours du Quattrocento avant que ne triomphe le courant nouveau issu de Masaccio et qui aboutira, au début du siècle suivant, au classicisme de la Haute Renaissance avec Léonard de Vinci, Raphaël et Michel-Ange.

Fra Angelico - v. 1400-1455

Fra Angelico est sans doute l'artiste qui réalise le plus parfaitement, vers le milieu du Quattrocento, la synthèse harmonieuse de ces deux courants.

Peut-être Fra Angelico a-t-il été, dans une certaine mesure, victime de sa légende. Longtemps on n'a voulu voir en lui qu'un moine éperdu de mysticisme, uniquement attiré par les sujets religieux qu'il traite dans des compositions pittoresques ou gaies, peintes dans une atmosphère encore gothique et dans une gamme de couleurs vives, éclatantes, ou tendres et délicates — le Couronnement de la Vierge et certaines prédelles du Louvre en sont un excellent exemple — des œuvres radieuses, suaves même parfois, et, à la limite, quelque peu puériles, des œuvres proches par l'esprit des enluminures médiévales, traduisant une foi sans problème et reflétant un esprit simple et joyeux.

La personnalité et l'art de Fra Angelico sont beaucoup plus complexes, et ses fresques du couvent de Saint-Marc à Florence, et surtout celles dont il décora à la fin de sa vie, à Rome, la chapelle du pape Nicolas V au Vatican, démentent radicalement l'idée par trop sommaire qu'on se fait généralement de son art.

Peintes pour soutenir la méditation mystique, pour stimuler la contemplation ascétique des religieux, les fresques du couvent de Saint-Marc traduisent les leçons essentielles de l'Evangile dans l'abstraction d'un symbolisme singulièrement épuré que souligne encore l'économie des moyens mis en œuvre par l'artiste.

A Rome, au contraire, Fra Angelico fait preuve d'une étonnante aptitude à renouveler et à enrichir son art. Sans rien perdre de sa sérénité lumineuse, de son intériorité, de sa profonde spiritualité, de sa fraîcheur de coloriste, Fra Angelico adopte un style plus savant, plus ample, plus monumental que celui de ses fresques de Florence.



Fra Angelico : L'Annonciation du couvent de Saint-Marc

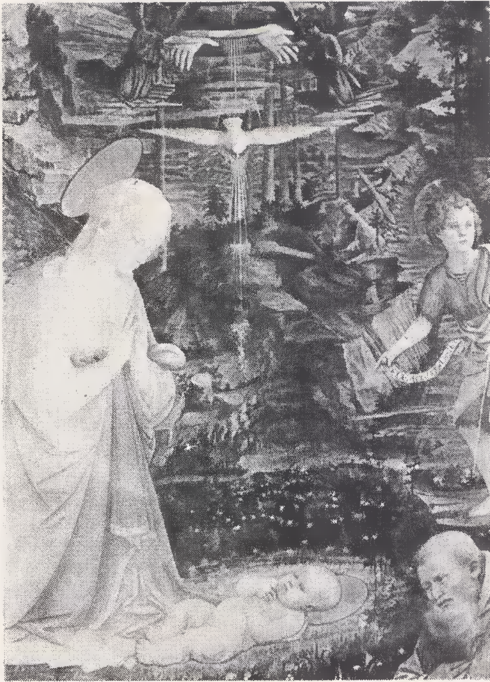
Ce qui frappe en effet dans ces fresques du Vatican — en dehors même de l'application savante des lois de la perspective apprises de Masaccio et de Brunelleschi — c'est la monumentalité nouvelle du décor antiquisant qui rappelle la grandeur de cette civilisation romaine dont la Rome de Nicolas V se veut l'héritière.

Autres caractéristiques de ces œuvres ultimes de Fra Angelico, la consistance des personnages dont les visages ont un type plus accentué, un modelé plus ferme que précédemment, les volumes calmes de leurs silhouettes, la gravité et la noblesse de leurs attitudes, en même temps que le refus du détail accessoire et du pittoresque anecdotique.
L'artiste, ici encore, se souvient de la leçon de Masaccio à Florence.

Filippo Lippi - 1406-1469

Au même moment, l'influence de Masaccio est également évidente dans l'œuvre de Filippo Lippi, moine paillard mais grand artiste, aussi célèbre en son temps par ses frasques que par ses fresques de Prato et de Spoleto.

Mais, comme chez Fra Angelico, cette influence du naturalisme renaissant s'accompagne chez Filippo Lippi de ce goût du tendre, du joli, du précieux, hérité du Moyen Age, et qui s'exprime si heureusement dans ces nombreuses Vierges à l'Enfant qui constituent sans nul doute la partie la plus justement populaire de son œuvre.



Filippo Lippi : La Vierge adorant l'Enfant

Mais l'évolution de son style est très différente de celle de Fra Angelico.

Ce dernier, proche encore dans sa jeunesse, du gothique international, tend à s'en éloigner pour, à la fin de sa vie, adopter — et adapter à sa personnalité — les découvertes esthétiques des grands initiateurs de la Renaissance.

Filippo Lippi, au contraire, semble oublier, passé le milieu du siècle, la leçon de réalisme apprise de Masaccio et de Donatello et mise en application dans ses compositions de jeunesse, et ses derniers tableaux de chevalet — Nativités ou Vierges à l'Enfant — ont un charme poétique et une grâce attendrie qui les apparentent aux œuvres d'un Gentile da Fabriano ou d'un Masolino da Panicale.

*
**

A la génération des peintres qui donnent leur pleine mesure à Florence dans le deuxième tiers du Quattrocento et dont font partie, nous venons de le voir, Fra Angelico et Filippo Lippi, appartiennent également Benozzo Gozzoli, Domenico Veneziano, Andrea del Castagno et Paolo Uccello.

Benozzo Gozzoli - 1420-1497

Benozzo Gozzoli est un artiste mineur. Ses fresques de San Gimignano et ce qui reste de celles qu'il avait peintes au Campo Santo de Pise presque entièrement détruites pendant la dernière guerre, le prouvent à l'évidence. Et il ne mériterait qu'une mention sommaire dans ce panorama de la peinture à Florence dans les deux premiers tiers du Quattrocento s'il n'avait peint, en 1459-1460, son chef-d'œuvre sur les murs de la chapelle du Palais Médicis, non loin du couvent de Saint-Marc où il fut l'un des collaborateurs de Fra Angelico.

Esthétiquement, c'est un conservateur, un attardé, qui se complaît dans une vision du monde archaïque, encombrée d'une multitude de détails anecdotiques, de petits faits, pittoresques ou familiers.

Vers le milieu du siècle, en effet, Gozzoli est le représentant le plus savoureux de ces artistes un peu attardés, de ces peintres plus proches des tendances esthétiques du Moyen-Age que de celles de la Renaissance.

Le sujet des fresques qu'il peint sur les murs de la minuscule chapelle privée des maîtres de Florence, le Cortège des Rois mages, n'est pour lui qu'un prétexte à raconter une histoire merveilleuse qui se déroule dans un paysage luxuriant, presque irréel, véritable décor de rêve, somptueuse tapisserie tissée de couleurs vives et précieuses et rehaussée d'or.



Benozzo Gozzoli :
Le Cortège des rois mages (détail)

Et ce cortège au faste oriental, Gozzoli le dépeint avec une imagination, une verve inventive et une faconde intarissables, dans une composition vaste et serrée, avec un luxe de détails pittoresques et une débauche de couleurs vives et chatoyantes qui sont tout à fait dans l'esprit du gothique international et singulièrement de ce Gentile da Fabriano qui, quarante ans auparavant, avait peint précisément une Adoration des Mages qui constitue l'une des plus délicieuses visions de ce monde un peu féerique et enchanté qu'affectionnait le Moyen-Age à son déclin.

Domenico Veneziano - v. 1410-1461

Domenico Veneziano, originaire semble-t-il de Venise, mais qui a longtemps travaillé à Florence où il est mort, est le peintre de la lumière et de la couleur. Et il fait un peu figure d'égaré dans cette Florence éprise de dessin et de précision linéaire, dans cette ville intellectuelle qui n'aura jamais pour la sensualité de la couleur — hormis quelques rares artistes, comme Gozzoli — l'attirance que lui montrera toujours Venise.



Domenico Veneziano :
Retable de Sainte-Lucie (conversation sacrée)

Cette « Conversation sacrée », thème qui devient traditionnel au milieu du Quattrocento, est le chef-d'œuvre de la maturité de Domenico Veneziano qui a été, ne l'oublions pas, le maître de Piero della Francesca. Et d'ailleurs, ne trouve-t-on pas déjà, dans la calme plénitude de cette scène, la solennité grave des personnages, la poésie de l'atmosphère lumineuse, le coloris clair et transparent, les teintes douces... qui caractérisent l'art de Piero della Francesca ?

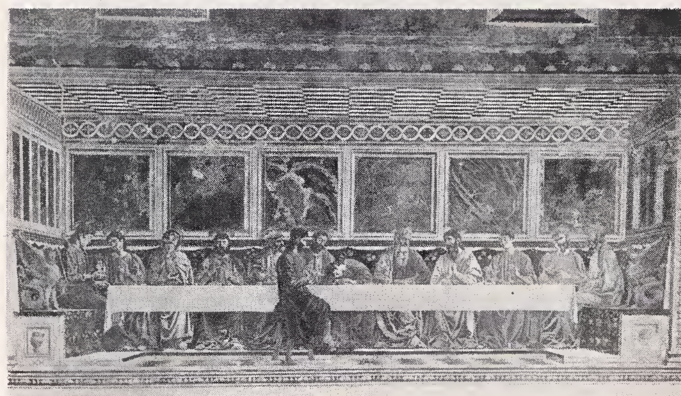
Andrea del Castagno - 1423-1457

Il est encore de tradition d'associer les noms de Domenico Veneziano et d'Andrea del Castagno. On a longtemps soutenu, en effet, que le premier avait été assassiné par le second, ce qui est matériellement impossible, puisque Andrea del Castagno est mort quatre ans *avant* sa prétendue victime...

Son génie, rude, abrupt, revêche presque, est à l'opposé de l'art sensible, délicat, souvent féminin de Domenico Veneziano.

Et c'est d'ailleurs à Donatello qu'Andrea del Castagno s'adresse de préférence, c'est du réalisme expressif du grand sculpteur qu'il s'inspire dans sa volonté de restituer, avec le maximum d'intensité et de puissance émotive, la personnalité, la psychologie de ses personnages, énergiques, solides, d'une robustesse, d'une âpreté toutes paysannes, des personnages souvent frustes et grossiers, à l'image de leur créateur, dans son désir d'exprimer plastiquement le drame intérieur que chacun d'eux semble vivre.

C'est au couvent de S. Apollonia que se trouve son chef-d'œuvre, la Cène.



Andrea del Castagno : La Cène

La perspective y est d'une rigueur étonnante, inflexible et crue, et la salle où se déroule le repas nous est présentée avec un trompe-l'œil extraordinaire qui n'est pas sans rappeler la fresque de la Trinité de Masaccio à Santa Maria Novella.

Ici encore, le mur semble s'ouvrir, se creuser, et le plafond à rectangles blancs et noirs, les panneaux marbrés qui recouvrent les murs, les dalles du sol... déterminent l'espace en profondeur : la Cène semble avoir lieu dans une sorte de grande boîte aménagée dans le mur, une loggia ou avant-scène ouverte sur un côté, vers le spectateur.

Quant aux treize personnages, dessinés d'un trait précis, tranchant, presque découpés comme par un scalpel, tout en eux est froid, dur, inhumain. On croirait voir des statues en pierre, cette pierre dont ils semblent avoir la consistance. Ces personnages n'appartiennent ni au monde céleste de l'Angelico ni à celui, bien terrestre, de Masaccio.

Les visages osseux, anguleux, les gestes raides, les attitudes souvent heurtées, les plis et les drapés un peu roides et stylisés, la lumière crue qui sculpte les reliefs et martèle, durcit les traits, la profondeur orageuse de la couleur enfin, tout ici concourt à traduire l'impression de puissance dramatique que dégage cette Cène jouée par une humanité pétrifiée.

Paolo Uccello - 1397-1475

Andrea del Castagno est mort à trente-quatre ans. Mais l'influence de son style, dur, net, tranchant, de son dessin précis, incisif, de ses recherches de perspectives, parfois surprenantes, sera grande dans toute l'Italie de la fin du Quattrocento.

A Florence même, un peintre qui fut peut-être son maître, a quelques traits communs avec Andrea del Castagno. Il s'agit de Paolo Uccello.

Sa personnalité artistique est complexe et originale.

Par la technique, il participe pleinement des recherches menées par les artistes novateurs de son temps, et on connaît son goût immodéré pour la perspective grâce à une anecdote rapportée par Vasari et qui semble prouver que ses recherches à ce sujet troublaient ses nuits — et celles de sa femme : « Quelle belle chose que la perspective ! », lui aurait-il déclaré alors qu'elle l'invitait au milieu de la nuit à venir — enfin — la rejoindre dans le lit conjugal...

Mais, par l'esprit, Paolo Uccello est bien proche encore du gothique international. Les préoccupations d'un Masaccio cherchant à traduire la réalité sensible, à donner l'impression de la vie, lui sont à peu près étrangères : alors que Masaccio utilise la perspective comme moyen de présentation du réel, Paolo Uccello voit en elle un moyen de transposer la réalité sur un plan fantastique.

Car Uccello est essentiellement un décorateur, et il ne se soucie que fort peu du naturalisme cher à la Renaissance. Et c'est en cela, comme aussi par son goût pour les surfaces colorées, le merveilleux légendaire et l'exploit fantastique, qu'il est gothique — en même temps, nous le verrons, qu'un précurseur de l'art moderne.

La Bataille de San Romano lui inspira son chef-d'œuvre sans doute, trois panneaux aujourd'hui dispersés entre la National Gallery de Londres, les Offices à Florence et le Louvre.



Paolo Uccello : La Bataille de San Romano
(Londres, National Gallery)

Le sujet lui importe peu. Il n'est que prétexte à un jeu de lignes, de formes et de couleurs d'où toute réalité est absente, et qui peut déconcerter par son étrangeté et même par son apparente absurdité : l'éclairage de la scène est artificiel, les coloris sont souvent invraisemblables, les combattants semblent figés, les chevaux, même cabrés, paraissent immobiles, le peintre ayant volontairement supprimé le mouvement.

Mais ce jeu de lignes et de couleurs compose un divertissement géométrique d'un raffinement et d'un charme — on serait presque tenté de dire paradoxalement : d'un lyrisme — réellement extraordinaires.

Par cet art abstrait et intellectuel, Paolo Uccello se montre singulièrement moderne. Avec près d'un demi-millénaire d'avance, il anticipe sur les conquêtes des peintres de la fin du XIXe qui annoncent la peinture moderne, et l'on ne peut s'empêcher, lorsqu'on analyse son œuvre, de penser à la fameuse définition donnée par Maurice Denis : « Avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, un tableau est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. »

Et il n'est pas étonnant que les peintres de notre siècle — cubistes et surréalistes en particulier — aient été attirés par son œuvre, où un univers étrange et presque onirique naît de sa vision très personnelle d'une réalité transcendée, surréaliste avant la lettre.

Ainsi Philippe Soupault a pu écrire de Paolo Uccello, en 1929 : « Il a conçu la peinture comme un art qui devrait se suffire à lui-même, un art de création qui ne devait emprunter à la nature que ses éléments... car chaque œuvre est composée et non copiée. »

*
**

Avec cet artiste excentrique, dont l'œuvre déconcertante débouche sur l'art de notre temps, s'achève le panorama que j'ai tenté de tracer de la peinture à Florence dans les deux premiers tiers du Quattrocento, une période pendant laquelle Florence exerce sur l'art italien une hégémonie à peu près incontestée : partout, à Rome, à Venise, à Milan, à Naples, à Padoue, à Urbino... ses artistes vont diffuser le style nouveau, né des recherches entreprises et des chefs-d'œuvre éclos sur les rives de l'Arno.

Ce rayonnement de l'art de Florence hors des frontières de la Toscane, cette impulsion donnée par ses artistes partout où ils ont séjourné, répandant les idées nouvelles et créant des œuvres qui en étaient la meilleure illustration, ont, par contrecoup, suscité le réveil puis le développement artistique rapide de villes ou de régions naguère encore engourdies et pratiquement oubliées, la naissance et l'épanouissement d'artistes de valeur, voire de génies — Piero della Francesca, Mantegna, Giovanni Bellini, Bramante, pour ne citer que les plus grands.

A partir du milieu du siècle déjà, mais de plus en plus nettement à mesure que le Quattrocento approche de son terme, ils vont contester cette suprématie que Florence exerçait pratiquement sans partage depuis le début du siècle.

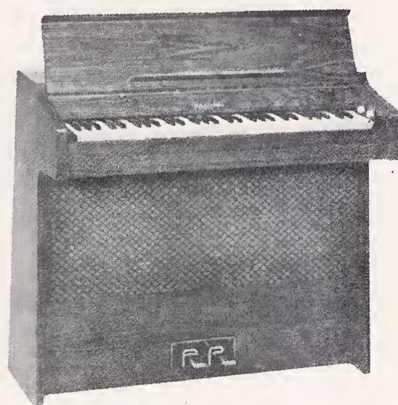
Mais cette apparition d'artistes nouveaux, ce réveil de foyers d'art hier encore somnolents ou, comme Venise, attardés dans une tradition artistique périmée, s'ils remettent en cause l'hégémonie de Florence et tendent à rétablir au moins en partie un équilibre artistique que la cité du Lys rouge avait rompu à son profit, n'impliquent pas pour autant une décadence de l'art florentin dans le dernier tiers du Quattrocento.

Sans doute Florence ne compte-t-elle plus de génies novateurs de l'envergure d'un Brunelleschi, d'un Donatello ou d'un Masaccio, mais le nombre et la qualité de ses artistes demeurent tels qu'elle reste, au temps de Laurent le Magnifique (1469-1492), le principal centre artistique d'Italie.

Pour nous limiter à la peinture puisque aussi bien elle a fait l'objet de cette étude, les noms de Verrocchio, de Ghirlandajo, de Filippino Lippi, de Piero di Cosimo et, plus encore, ceux de Botticelli et de Léonard de Vinci, suffisent à prouver que le déclin de Florence est loin de s'amorcer lorsque s'ouvre, avec le dernier tiers du Quattrocento, le principat de Laurent le Magnifique.

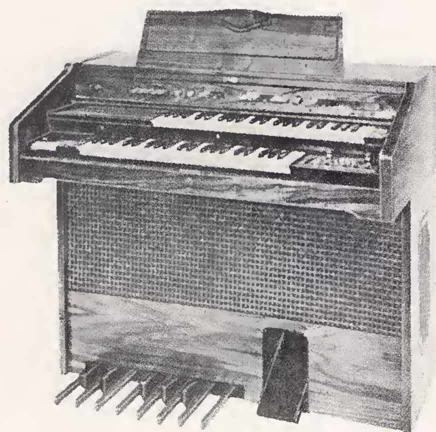
FARFISA

fabrication italienne



Modèle PIANORGAN

Clavier de 61 notes avec sonorités piano et orgue - dynamique électronique - réglage de volume de la sonorité orgue - pédales « sourdine » et « sustain » pour la sonorité piano.



Modèle PARTNER 250 R

Avec unité automatique d'accompagnement « Partner 14 »

2 claviers de 44 notes - pédalier de 13 notes.
(16'-8'-Sustain - Bass Guitar) - 3 pieds - 9 registres.
Automatic Bass - Easychord - Réverbération - Vibrato.
Avec banquette et couvercle.

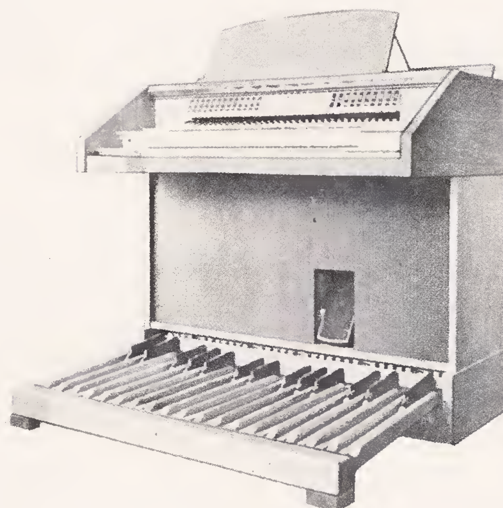
BOUVIER - PARIS

15, RUE D'ABBEVILLE - 75010 PARIS

878.24.88

ORGUE ELECTROSTATIQUE *Dereux*

fabrication française



Instrument classique, fidèle à la tradition et qui permet l'exécution de toute la littérature de l'orgue.

2 claviers de 5 octaves - pédalier 32 notes - banc.

Accouplement Récit-Grand Orgue - Récit-Pédale - Grand Orgue-Pédale - Balance sur chaque clavier - Réverbération - Prise de casque.

Ebénisterie chêne clair, foncé et acajou.

— Livraison franco dans toute la France
— Crédit courant ou personnalisé
— Leasing (location vente de longue durée)

III - MOLIERE et L'IMITATION : THEORIE ou PRATIQUE ? (1)

Yves HUCHER
Professeur de Lettres

« J'ai l'habitude de prendre mon bien partout où je le trouve. » C'est par cette déclaration, franche et sans ambage, que Molière aurait répondu aux reproches concernant ses « emprunts » à Cyrano de Bergerac pour deux scènes, et non des moindres, de ses *Fourberies de Scapin*. Nous avons dit ce qu'il fallait en penser à propos de cette œuvre. Efforçons-nous maintenant de généraliser le problème et de voir comment Molière a utilisé ses « sources » : l'antiquité, par l'érudition, le moyen âge par son approche du peuple, la commedia del arte et la comedia par les influences irrécusables à l'époque des théâtres italien et espagnol, la nature humaine enfin par son véritable et profond humanisme.

I. — Molière et les auteurs anciens

Elève des Jésuites, comme Corneille, Molière est essentiellement tourné vers les Latins : Aristophane et Ménandre lui sont assez étrangers, et les eût-il mieux connus, les intentions du premier de ces poètes et la violence de ses satires lui auraient interdit de s'en « imprégner » totalement.

Il n'en va pas de même pour les auteurs latins. On nous dit combien il préfère Térence à Plaute ; mais l'histoire qui est ici à la limite de la légende affirme également qu'il fût vertement semoncé, étant élève de quatrième au collège de Clermont, pour avoir récité — en latin — le monologue de l'*Aulularia* de Plaute..., de telle façon qu'il fît mourir de rire ses camarades : déjà Jean-Baptiste s'exerçait à l'interprétation de la tirade de son futur *Avare* !

A prendre la question par le commencement, c'est donc le nom de Plaute qu'il faut citer tout d'abord. Et là encore, nous voulons dire comme dans *Scapin*, il n'est pas difficile de crier à « l'imitation servile », sinon au plagiat : une cassette remplace une marmite où l'Euclion de Plaute, baptisé Harpagon, cache son or enterré dans un jardin. Le valet soupçonné montre ses mains à son maître, puis invité à montrer « les autres », s'en tire par une grossièreté latine ou par une plaisanterie moliéresque. Noter d'autres similitudes est un jeu. On dira encore que l'échec de l'œuvre s'explique par son caractère de pièce-imitation et que Boileau seul l'approuva, du rire et de la plume, justement parce que c'était une imitation. Mais qui ne voit tout ce que le sujet même de l'avarice inspire à Molière, âme généreuse ? Euclion n'est qu'un avare ; Harpagon est un personnage halluciné, agité d'un perpétuel tremblement de peur, envahi d'une passion hagarde. Un monde sépare l'*Aulularia* de l'*Avare :* celui du génie.

La même année 1668 avait vu Molière s'inspirer du même modèle : c'était pour échapper à l'angoisse de sa santé, aux tourments de la lutte pour *Tartuffe*, aux misères du cœur. Et ce fut *Amphitryon* que Rotrou avait déjà « traduit » avec *Les Sosies* (1637). Il suffirait de comparer le monologue de Sosie et sa rencontre avec Mercure, au début du premier acte, chez Plaute, Rotrou et Molière, pour voir tout ce que ce dernier ajoute de lui-même, de sa verve, de son aisance. La comparaison du *Miles gloriosus* de Plaute, du *Brave* de Baïf (1567) et du personnage de Sosie de Molière, conduirait aux mêmes conclusions. Notons que l'idée géniale de Molière est peut-être d'avoir adopté, pour ce divertissement, le vers libre — le plus proche de celui de La Fontaine et le plus propre à déplaire à l'honnête Boileau. Ici, pour oublier son temps, Molière se replonge dans l'antiquité ; mais même dans ce sujet strictement « imité », il reste lui-même, avec un merveilleux naturel.

Le cher Boileau pourra bien dans son *Art poétique* (chant III) reprocher à son ami défunt « d'avoir à Térence allié Tabarin », il restera l'épitaphe par La Fontaine, qui mériterait d'être tellement plus célèbre que le reproche de Boileau et même que la *Satire II : A Molière !* Relisons ensemble :

> « Sous ce tombeau gisent Plaute et Térence,
> « Et cependant le seul Molière y gît.
> « Leurs trois talents ne formaient qu'un esprit
> « Dont le bel art réjouissait la France... »

Mais Molière n'a pas « imité » que Plaute, deux fois, et Térence, en quelques endroits. Pourquoi oublier toujours qu'il avait, en latin, deux livres de chevet : Lucrèce et Juvénal ?

Du premier, il a passé ses trop rares loisirs à traduire en vers le *De Natura rerum*. Le manuscrit en a

1. Voir les trois précédents numéros de *L'E.M.*

disparu — comme tous les écrits de Molière. Mais quelques vers [2] nous en restent dans le délicieux couplet par lequel, au deuxième acte du *Misanthrope*, Eliante montre « les amants vanter toujours leur choix » (II, 5, v. 1149-1166). Que l'on compare la traduction d'un certain abbé de Marolles (1659) au texte de Molière, et l'on mesurera toute la différence entre une pénible « traduction » et une « adaptation inspirée ».

Quant à Juvénal, sa verve libre et vengeresse, ses dons d'observation annoncent trop bien ceux de Molière pour que celui-ci ne l'ait pas pratiqué au point d'en être pétri. Et cette « innutrition » porte ses fruits dans *Les Femmes savantes*, selon les propres théories de la Pléiade édictées par du Bellay [3].

« Plus insupportable encore est celle qui à peine assise... [4] »

Philaminte n'est-elle pas vraiment « la plus insupportable » de toutes les « femmes » de la galerie de Molière, et à peine assise, ne loue-t-elle pas Virgile, ne compare-t-elle pas les poètes, comme son ancêtre romaine ?

« Devant elle, chacun fait silence », dit Juvénal. Qui ose parler après Philaminte ?

« Puisse ton épouse (...) ignorer quelque chose, ne pas comprendre tout ce qu'elle lit », souhaite Juvénal, et c'est bien aussi ce que voudrait le bonhomme Chrysale !

La Pédante de Juvénal en appelle au grammairien Palaemon, comme Philaminte à Vaugelas ; toutes deux citent des vers que le commun des mortels ignore.

« Je veux qu'un mari puisse lâcher un solécisme », affirme Juvénal. C'est ce que le mari de Philaminte n'a pas plus le droit de se permettre que sa servante Martine.

Enfin — et surtout — Molière est imprégné de ce vers :
« Imponit finem sapiens et rebus honestis. [5] »

C'est ce que ses pédantes ne veulent pas plus entendre que les Jourdain, Orgon, Arnolphe et autres. C'est le fondement de sa morale qu'il *traduit* librement dans ces deux vers du *Misanthrope* :
« La parfaite raison fuit toute extrémité.
« Et veut que l'on soit sage avec sobriété. »
(I, 1, v. 151-152.)

Oui, Molière doit aux latins — à ses chers latins ! — beaucoup plus que quelques situations, quelques plaisanteries, ou même quelques traductions ; c'est d'eux qu'il a appris ce qu'est le juste milieu et comment un vice est plus souvent l'excès d'une qualité que d'un défaut.

II. — Molière et la tradition de la farce

Il n'y a pas loin de la maison natale de Molière au Pont-Neuf. Là règnent les Tabarin, honnis de Boileau, et les Gautier-Garguille que fit si bien revivre... en musique, Emmanuel Bondeville. Jean-Baptiste, enfant, y venait souvent en compagnie de son grand-père Cressé, de son précepteur en lettres latines, Pinel, de son compagnon Chapelle, et au grand scandale de monsieur son père, tapissier du roi !

Durant ses quatorze années d'apprentissage que fut sa tournée en province, il n'a cessé de les jouer, de les imiter, et nous avons le titre de douze farces nées de sa verve, dont *Le Médecin volant* et *La Jalousie du Barbouillé* qu'il rédigea. C'est une de ces farces, *Le Docteur amoureux*, qu'il donna au public parisien ce fameux jour d'octobre 1658 où il présenta sa troupe à Louis XIV, après avoir joué, dans une glaciale indifférence, le *Nicomède* de Corneille. A cette farce, le roi voulut bien prendre plaisir, et donner le signal du rire et des applaudissements. C'est à une farce que Molière doit la faveur et la protection du prince.

Certes, il s'en souviendra dans *Le Mariage forcé*, et *Le Médecin malgré lui*, « imité » du fabliau du *Vilain mire* [6]. Mais c'est avec *George Dandin* que Molière réalisera le chef-d'œuvre du genre.

On n'a pas manqué de relever que Molière emprunte aux *Nuées* d'Aristophane et à l'*Aulularia* de Plaute le thème des inconvénients de la mésalliance. Le « *Mari confondu* », c'est le titre ou le sous-titre de cent farces du moyen âge, et Angélique est le prénom traditionnel, sans doute par antiphrase, du nom de la diablesse qui trompe son mari dans toute farce digne de ce nom. Dans Boccace [7], Tofano est victime du même tour que Dandin, et ailleurs, un riche marchand, las des débordements de sa femme, va de nuit chercher ses beaux-parents qui sont abusés par la coquine.

Avec ce thème, Molière est dans son élément, car il se sent proche de l'esprit gaulois et sait, en directeur de troupe qui a besoin d'un « grand public », que les recettes, les procédés, les traditions de la farce déclencheront toujours le rire.

2. Lucrèce, *De Natura rerum* (Livre IV, v. 1149-1165).
3. Voir notre article dans *L'E.M.*, de novembre 1975.
4. Juvénal, *Satire VI* (v. 434-456).
5. « Le sage impose une limite, même aux choses honnêtes. »

6. On lira ce fabliau dans l'édition Larousse du *Médecin malgré lui* (à condition d'utiliser la plus récente édition comportant une « Documentation thématique »).

7. Boccace, *Décaméron*, VII, 4, et VII, 8.

Mais si *George Dandin* est bien le chef-d'œuvre de la farce, ne serait-ce pas tout simplement... parce qu'il *s'imite lui-même*, en reprenant l'une de ses premières farces, *La Jalousie du Barbouillé*. D'emprunts multiples, de sources les plus diverses — et c'est un jeu d'érudit que de les juxtaposer —, de lui-même enfin et de son expérience du théâtre, Molière tire une œuvre parfaite parce qu'il y est lui-même. En homme de théâtre, il remplace la feinte traditionnelle de l'épouse infidèle qui jette une pierre dans un puits, par un coup de poignard simulé — comment faire autrement sur une estrade ou des tréteaux encombrés de spectateurs ? En dramaturge, il supprime l'intervention hautement comique mais inutile du médecin grotesque apparu dans *La Jalousie du Barbouillé*, et donne à son action un dénouement. En homme qui connaît le cœur humain et les ridicules de ses semblables, il fait du vulgaire « barbouillé » — le Pierrot de la foire — un être humain, ridicule parce que entiché de noblesse, qu'il dépeint déjà par son nom de famille, George Dandin, mais que l'on voit souffrir au point de songer sérieusement à « s'aller jeter dans l'eau la tête la première ». Si le séducteur reste fade, l'épouse infidèle est une habile petite rouée certes, mais aussi une véritable révoltée qui requiert les droits de la femme à disposer de sa personne. Quant aux parents, ils ont un nom : Sottenville ! une démarche, une voix, des tics, un égoïsme cynique. Molière nous en fait rire pour mieux nous en donner l'horreur.

George Dandin est peut-être en fin de compte dans l'œuvre de Molière la pièce qui éclaire et explicite le mieux la « théorie de l'imitation » : plus Molière y accumule, superpose et ajoute les « emprunts », puis il s'y plagie lui-même, et plus il est original, humain, profond.

III. — Molière et le théâtre méditerranéen

Jean-Baptiste Poquelin collégien a été pétri des classiques latins, le jeune homme, l'apprenti acteur — directeur de troupe — auteur, en s'approchant du peuple, va puiser dans la tradition médiévale de la farce la matière de son comique. Mais comment va réagir l'homme du XVIIe siècle en face des modèles que lui offre son époque ?

Nous avons déjà répondu partiellement à cette question en ce qui concerne l'influence de la « comedia » espagnole et de la comédie qui, du XVIe au XVIIe siècle, en France, va du divertissement d'érudits à la grossièreté d'un Cyrano de Bergerac, sans très bien savoir ce qu'elle doit penser d'elle-même [8].

Mais il nous faut revenir un instant sur l'influence de la « commedia del arte » et de Scaramouche.

Certes, Molière a été initié à cet art pendant sa tournée dans le « Midi », c'est-à-dire presque exclusivement au sud de la Loire. Son « Illustre Théâtre » s'est croisé avec les troupes ambulantes italiennes de qui il a appris quelques secrets de leur art et un peu d'italien : songeons au premier intermède du *Malade imaginaire*.

Mais lorsqu'il revient à Paris en octobre 1658, où il a l'intention de jouer au Théâtre du Marais, en alternance avec la troupe locale, le roi en décide autrement : il autorise la troupe, que protège son frère, à jouer au Petit Bourbon, ancien hôtel aménagé en théâtre, et fief des Italiens. Ceux-ci jouent les « jours ordinaires » (ou fastes !) : dimanche, mardi et vendredi. Molière a... le reste ! Il en sera ainsi jusqu'en juillet 1659, juste ce qu'il faut pour que les rivalités de coulisses se changent en mépris et en haines. Eh bien ! non. Molière se sent un peu plus encore attiré par cette commedia del arte dont il sait au fond si peu de chose. Et aussi par son « patron » : Scaramouche.

Fils de Silvio Fiorilli, dit le « capitaine Matamoros », Tiberio fut le premier à porter le nom de Scaramuccio. Venu à Paris vers 1640, il eut l'honneur de faire rire Louis XIV encore au berceau. Dix-huit ans plus tard, il devenait l'ami de celui qui aurait dû être un rival blême de jalousie. Tout à l'opposé de ce que devait faire l'abominable Lulli, il le soutint et sans doute chanta ses louanges à Louis XIV. Il lui donna l'idée de son maquillage — autre élément « d'imitation » ! — un maquillage que Molière ne devait abandonner que pour jouer son propre rôle, celui d'Alceste ! Il devait surtout lui apprendre ce qu'était la commedia del arte.

S'opposant à la « comédie soutenue », écrite, apprise et récitée, — « littéraire » si l'on veut —, la « comédie de l'art », c'est-à-dire de « métier scénique », de technique d'acteur et de jeu, est basée sur l'art de l'improvisation. Elle exige du comédien un jeu plastique très souple, très complet, presque dansant et souvent acrobatique. Elle comporte des personnages conventionnels, immuables dans leur costume et leur grimage, même leur masque, leur nom et leur langage, leurs lazzi et leurs gestes. Improvisation, avec tout ce que cela comporte de risques mais aussi d'enrichissement d'un soir à l'autre. L'acteur se prépare à entrer en scène ; il lit le plus souvent en coulisses le canevas de la pièce qu'on va jouer ; il entre ; il est le personnage de son emploi, toujours le même et chaque soir différent. Il « s'imite lui-même » à chaque fois, mais c'est pour mieux se dépasser.

On sent tout ce qui, dans cet art, est proche des dons de Molière dont le secret repose sur deux éléments : l'observation et l'imitation. C'est le jeu par lequel il va apprendre son métier pendant quatorze ans. C'est le jeu auquel il se livre — se pastichant, se parodiant

8. Voir *L'E.M.*, de décembre 1975.

lui-même en tant que directeur de troupe — dans la pièce qui nous donne le secret de son art, *L'Impromptu de Versailles*.

Molière au milieu de ses comédiens. Molière les « distribuant » dans leur emploi et d'une phrase leur rappelant ce qu'ils doivent faire et qu'ils doivent être. Molière faisant répéter La Grange, corrigeant Brécourt, et disant son fait à la cour, aux pédants, à son pire ennemi, Boursault...

L'Avare et *Amphitryon* : ce que Molière doit aux Anciens.

George Dandin : ce qu'il doit à la farce.

L'Impromptu de Versailles : ce qu'il doit à la commedia dell'arte.

Et le tout pour nous montrer qu'il ne doit rien qu'à lui-même, car il a été, à y bien réfléchir, et peut-être plus encore que La Fontaine, le modèle de celui qui pratique « l'innutrition », qui est nourri, pétri de tant de « modèles » et si profondément, abreuvé à tant de « sources », et si intensément qu'il n'est jamais un plagiaire (sauf dans *Scapin*), un pâle et fade imitateur, mais toujours et de plus en plus lui-même, Molière !

IV. — Molière et la nature humaine

On raconte — toujours la légende, mais il est bon parfois d'y croire ! — que le jeune Jean-Baptiste, dans la boutique paternelle, passait des heures à *observer* les clients et les belles dames qui marchandaient des étoffes. Mais ces « *modèles* » partis, il bondissait sur le comptoir et « *imitait* » ceux qu'il allait jouer si bien dans toute son œuvre.

Plus tard, sur les routes de France, dans le coche de Limoges où il rencontra ce Limousin qui devait devenir Monsieur de Pourceaugnac, puis à la cour, quand le roi le prie d'ajouter à sa comédie des *Fâcheux*, un ridicule de plus — celui de l'amateur de chasse —, puis dans son ménage face à Armande, et devant son miroir, face à lui-même, partout et toujours, Molière *imite* ce qu'il méprise, le vaniteux et l'égoïste, ce qu'il hait de toutes ses forces, l'hypocrite, ce qu'il aime de toute sa tendresse, l'homme lui-même.

Sans doute a-t-il lu Montaigne, ce filtre de la masse d'expériences humaines des Anciens. Il le *cite* tout au long de *L'Amour médecin*, et y fait ailleurs maintes allusions. Et l'humaniste qui jamais ne sommeille en lui, mais qui est doté de ce regard immortalisé par Mignard, médite sur la conception de la Nature, le seul « modèle » digne de son génie.

Là il puisera ce goût du « naturel » : chef de troupe, il partira en guerre contre l'emphase, même dans la tragédie, avec assez d'acharnement pour ne pas admettre que là est l'une des causes de certains échecs.

Son goût du « naturel dans l'art littéraire », grâce à cet ensemble de forces auxquelles Montaigne recommandait de se soumettre avec confiance (*Essais*, III, *De l'Expérience*). « La nature, d'elle-même, quand nous la laissons faire, se tire doucement du désordre où elle est tombée. C'est notre inquiétude, c'est notre impatience qui gâtent tout » : c'est la leçon du sage Béralde dans *Le Malade imaginaire*. Le théoricien de la *Préface de Tartuffe* parlera le même langage : « Je doute qu'une si grande perfection soit dans les forces de la nature humaine ; et je ne sais s'il n'est pas mieux de travailler à rectifier et adoucir les passions des hommes que de vouloir les retrancher entièrement. »

Cela ne signifie nullement acceptation du médiocre, soumission humble et débilitante, car l'acceptation lucide de la nature, telle qu'elle est, n'exclut pas un contrôle de la volonté ni une volonté de redressement. Bien au contraire. Et c'est la grande leçon du dialogue Philinte-Alceste, où Molière dialogue avec son double, lui qui aime assez l'homme pour l'accepter tel qu'il est et le rêver tel qu'il le voudrait. Même et surtout s'il s'agit de l'être aimé.

Et c'est pourquoi, à Philinte, Molière prête les paroles suivantes :

« Mon Dieu, des mœurs du temps mettons-nous [moins en peine,
« Et faisons un peu grâce à la nature humaine...
« Oui, je vois ces défauts dont votre âme murmure
« Comme vices unis à l'humaine nature... »

C'est pourquoi, à Philinte qui lui reproche d'aimer celle qui est la moins faite pour lui plaire, Alceste répondra :

« Non, l'amour que je sens pour cette jeune veuve
« Ne ferme point les yeux aux défauts qu'on lui [treuve (...)
« Mais avec tout cela, quoi que je puisse faire,
« Je confesse mon faible, elle a l'art de me plaire,
« J'ai beau voir ses défauts, et j'ai beau l'en blâmer,
« En dépit qu'elle en ait, elle se fait aimer ;
« Sa grâce est la plus forte... »

Ainsi, Molière aimait Armande...

Ainsi, aimait-il également l'homme, son semblable, son frère.

Et voilà pourquoi, par delà les « modèles », les « prédécesseurs », « l'imitation » pour Molière réside essentiellement dans la nature.

« Je ne manque point de livres qui m'auraient fourni tout ce qu'on peut dire... » Ces livres, il les a ouverts, comme ses devanciers, ses contemporains et ses successeurs.

Mais il les a ouverts, pour mieux les refermer et pour être lui-même : Molière !

Et voilà pourquoi à qui nous demande quelle est la comédie qui répondra le mieux à la « théorie de l'imitation » selon Molière, nous répondons :

Le Misanthrope ?...

A moins que ce ne soit... *Dom Juan ?*

Nous ne pouvons que recommander vivement la participation des jeunes à de telles Rencontres, lesquelles depuis 1950 apportent un épanouissement culturel et social d'une rare qualité.

A. M.



RENCONTRES INTERNATIONALES DU FESTIVAL DE BAYREUTH DESTINEES A LA JEUNESSE - du 9 au 29 août 1976

BAYREUTH 1950-1976

Pour participer à ces Rencontres, les jeunes gens et les jeunes filles doivent être âgés de 18 à 26 ans; s'ils sont étudiants, au-delà de cette limite d'âge, ils devront joindre à leur bulletin d'inscription une attestation délivrée par leur établissement.

Droits d'inscription : DM 25.—. Droits de participation : DM 170.—. Cette somme comprend l'assistance aux cercles d'études et aux séminaires, le logement dans les dortoirs, le petit déjeuner, le repas de midi et l'entrée gratuite à toutes les séances organisées dans le cadre des Rencontres.

Assurance : maladie, accidents et responsabilité civile : DM.—. Billets pour le Festival à DM 19.—, DM 24.— et DM 40.50.

Le petit déjeuner et le repas de midi se prennent en commun au centre des Rencontres. On trouvera également, surtout pour le dîner, à la cantine des Rencontres, un rayon d'alimentation et de boissons à des prix normaux.

Cercles d'études : *Orchestre* (Direction : Erich Bergel). On y étudiera les œuvres suivantes : Olivier Messiaen, L'Ascension, quatre méditations symphoniques pour orchestre; Joseph Haydn, Symphonie concertante si bémol majeur op. 84 pour violon, violoncelle, hautbois, basson et orchestre ou Wolfgang Amadeus Mozart, Sinfonia concertante pour hautbois, clarinette, basson, cor et orchestre mi bémol majeur KV 297; César Franck, Symphonie ré mineur. — *Chœur* (Direction : Karl Friedrich Beringer). On y étudiera les œuvres suivantes : Zoltan Kodály, Motet « Jesus und die Krämer »; Igor Strawinsky, « Ave Maria »; Anton Bruckner, « Ecce Sacerdos », chœur de 4-7 voix avec 3 trombones et orgue; Giuseppe Verdi, « Ave Maria » de Quattro Pezzi sacri; Emanuel Vogt, Kyrie; Bohuslav Martinu, « Auf der Erde hat nichts Weile ». — *Percussion* (Direction : Prof. Robert Hinze).

On y étudiera les œuvres suivantes : Ingolf Dahl, duo pour flûte et percussion; Sesshu Kai, Musique pour quatre flûtes et percussion; Milan Stibilj, Xystus pour deux solistes de percussion, joueur d'instruments à vent et quintett d'instruments à cordes; György Ligeti, Kammerkonzert für 13 Instrumentalisten; Hermann Hausmann, Beschleunigungen. — *Musique de chambre pour instruments à bois* (Direction : Prof. Albrecht Gürsching) et *Musique de chambre pour instruments à cuivre* (Direction : Prof. Adolf Scherbaum). — *Danse classique indienne* (Direction : Sonal Mansingh. Assistant : Dr Georg Lechner). Principes fondamentaux de la danse classique indienne. Caractères essentiels des six principales danses classiques de l'Inde et leurs différences. Danse de l'Inde et danse de l'Occident. Exercices pratiques. — *Séminaire sur Wagner* (Conférenciers : Pierre Boulez, Patrice Chéreau, Prof. Mihai Cozmei, Prof. Dr Hans Mayer, Dr Karel Musiol, Dr Dieter Rexroth). Tournée en Haute-Franconie. Possibilité d'assister aux représentations du Festival (voir ci-après).

Les participants aux Rencontres Internationales de la Jeunesse auront la possibilité de poursuivre leurs activités en France, à Annecy, du 30 août au 8 septembre inclus. Annecy est une vieille cité médiévale au lac d'Annecy, dans une région particulièrement pittoresque et riche en monuments historiques de qualité. Le départ de Bayreuth est fixé au 29 août. Les frais du voyage et du séjour (logement, repas) sont de 50 DM par personne. Si vous souhaitez participer au cercle d'études à Annecy.

Vendredi 20, 16 heures : Parsifal. — Samedi 21, 18 heures : Rheingold. — Dimanche 22, 16 heures : Walküre. — Lundi 23, 16 heures : Tristan. Oberfranken-Tournee. Tour of Upper Franconia. Tournée de la Haute-Franconie IV. — Mardi 24, 16 heures : Siegfried. — Mercredi 25, 20 heures : Orchesterkonzert (Stadthalle, Grosses Haus). — Jeudi 26, 16 heures : Götterdämmerung.

Formulaire d'inscription à demander au Centre des Rencontres : Festpielhaus, 858 Bayreuth (R.F.A.), ou à *L'Education musicale* (joindre un timbre de 0,80 F pour la réponse).

nOtre discOthèque

Jean MAILLARD

Avant de commencer cette discographie de février, je souhaite que 1976 trace pour vous, amis lecteurs, un sillon de bonheur, semé d'accords parfaits ou, si les dissonances sont inévitables et même nécessaires pour donner du sel à l'existence, qu'elles soient toutes bien résolues ! Que l'année qui s'est ouverte voit paraître dans nos catalogues les noms des musiciens oubliés et méconnus !

● **L'ART DE LA VIELLE A ROUE,** Michèle Fromenteau, vielle ; Brigitte Haudebourg et Françoise Cotte, clavecins, orchestre direction Roger Cotte, 30/33 ARION ARN 36297 st.

Ainsi que le remarque Roger Cotte, maître d'œuvre de cet enregistrement, la vielle à roue, « trop souvent considérée comme un simple accessoire folklorique », est dépossédée aujourd'hui d'un riche répertoire qui s'ouvre au Moyen-Age avec les pages conçues pour **la chifoine** ou **sinfonie,** et connut son ampleur la plus remarquable au temps de François Couperin, qui la laisse néanmoins délibérément « aux gueux », bien qu'elle fût prisée par une aristocratie attirée par les bergeries. Notre nouveauté donne un aperçu fort intéressant du répertoire de la vielle à roue, depuis les danses du Moyen-Age et de la Renaissance, contredanses du XVIIIe siècle. Dès pages de maîtres, comme la **Noce champêtre** de Jean HOTTETERRE (+ 1720), la **Suite pastorale** de Charles BUTERNE (+ ca. 1752), la version de E.P. CHEDEVILLE (1696-1762) du noël **Laissez paitre vos bêtes,** l'air sentimental de **Fanchon la vielleuse** de J.D. DOCHE (1766-1825) et deux pages de compositeurs plus prestigieux : la Sonate n° 1 d'**Il Pastor fido** d'Antonio VIVALDI (1678-1741) et la **Danse allemande n° 3 K.602** et le **Menuet K.601 n° 2** de W.A. MOZART. Un charment disque au cours duquel on apprécie le talent de Michèle Fromenteau.

● **FASTES POUR CUIVRES ET ORGUE,** Quintette de cuivres de l'Orchestre de Paris, orgue : J.-Cl. Raynaud, 30/33 DECCA ARISTOCRATE 7283 X st.

Fastes servis avec la perfection que nos amis peuvent imaginer puisqu'il s'agit d'artistes tels que Marcel Lagorce et J.-Jacques Greffin (trompettes), Michel Garcin-Marrou (cor), Marcel Galiegue (trombone), Bernand Lelong (tuba) auxquels s'associe Jean-Claude Raynaud (orgue). Les pages enregistrées appartiennent à la Renaissance allemande et italienne avec une **Sinfonia** de Johann STADEN (1581-1634), des danses de Michael PRAETORIUS (1571-1621), de Valentin HAUSSMANN (+ ca. 1613), de Samuel SCHEIDT (1587-1654) et des **Balletti a cinque voice** de Gian Giacomo GASTOLDI (1550-1622). Du même, un **Concerto dei pastori** prépare à de magnifiques **Symphonies sacrées** de Giovanni GABRIELI (1557-1612). Un véritable régal pour l'amateur de ces sonorités chaudes et d'une perfection exceptionnelle dans l'interprétation.

● **Jean-Baptiste LULLY (1632-1687), Te deum,** motet pour 5 solistes, petit chœur, grand chœur et orchestre, Ensemble vocal « A cœur joie » de Valence, orchestre de chambre Jean-François Paillard, 30/33 ERATO STU 70927 g.u.

Une dette de gratitude envers ERATO qui comble une lacune depuis la disparition de bel enregistrement paru chez Ducretet-Thomson il y a une vingtaine d'années. Mon cœur de Bellifontain se réjouit de ce nouvel enregistrement qui rappelle une des grandes heures musicales de Fontainebleau : la première audition de ce somptueux grand motet dans la chapelle de la Trinité le 9 septembre 1677. On voudrait oublier que l'exécution de 1687 est à l'origine de la disparition de celui qu'on nommait familièrement **Baptiste** et envers lequel nos modernes critiques sont d'une férocité et d'une injustice à faire hurler, tant il est vrai que les « bons mots » ou les simples calomnies sont plus aisées à rapporter que les traits flatteurs. Mais il ne s'agit pas de plaider ici la cause de Lully, ni même de Georges de Kermel, qui a fait travailler avec un enthousiasme communicatif sa Chorale « A cœur joie » de Valence, ni de Jean-François Paillard, qui entraîne avec une lullyste conviction des solistes, ses choristes et sa grande bande : un disque indispensable à toute discothèque valable.

● **Jean-Sébastien BACH, Suite n° 2 en Si mineur BWV 1067. — Georg-Friedrich HAENDEL, Suite de Water-Music,** Ensemble de solistes de l'Orchestre Philharmonique de Moscou, dir. David Oïstrakh. 30/33 LE CHANT DU MONDE C LDX 78564 g.u.

Réédition du célèbre disque Melodia U.R.S.S., voici un témoignage, si besoin était, des qualités musicales de ce grand disparu : David Oïstrakh. L'exécution est parfaite de clarté et de plénitude. Ceux qui n'ont jamais entendu cette version s'étonneront de la majesté, de la solennité parfois si lente de certains tempi. Eblouis par la virtuosité d'Albert Hofman, flûtiste, ils auront la surprise d'une Badinerie « ornée », avec des reprises en notes dédoublées. Mais qu'il s'agisse de la **Suite en Si mineur** de Jean-Sébastien BACH (1685-1750) ou de la **Suite Water-Music** de G.F. HAENDEL (1685-1759), nous sommes en présence d'une généreuse et sincère interprétation qui ne laissera pas insensible.

● **François COUPERIN le grand (1668-1733), L'œuvre pour clavecin, 7.8.9. Troisième livre avec les Troisième et Quatrième Concerts royaux,** par Laurence Boulay, coffret 3 × 30/33 ERATO ERA 9081/3 g.u.

Je ne puis que signaler hâtivement ce coffret en souscription à l'occasion des fêtes de fin d'année et dont je n'ai entendu qu'un Ordre, le **XVIIe en mi mineur.** Divers clavecins anciens ou modernes sont utilisés par la très charmante et grande artiste qu'est Laurence Boulay. Nul doute qu'il s'agisse ici d'un des fleurons de la discographie française.

● **Georg-Friedrich HAENDEL, Cantate Lucrezia et airs divers,** Janet Baker et The English Chamber Orchestra, dir. et clav. Raymond Leppard, 30/33 PHILIPS Trésors classiques S.A. 6500-523 st.

Grand Prix national du disque lyrique, ce récital est une éclatante démonstration du talent de Janet Baker, découvert en 1956 avec les premiers lauriers du Prix Kathleen Ferrier. La cantate **Lucrèce** de G.F. HAENDEL (1685-1759) est une épreuve de force pour l'interprète, par son tour dramatique et son souffle étonnant chez le jeune musicien de vingt-deux ans qu'était alors Haendel, de passage en Italie. Janet Baker demeure aussi prestigieuse dans **Pompe vane di Morte** extrait de **Rodelinda, Doppo notte** de l'**Ariodante, Ombra mai fu,** « célèbre largo » de **Sèrse,** Care selve d'Atalante, Where shall I fly de Hercule et enfin, **O had I Jubal's lyre,** extrait de **Josuah.** Une merveilleuse mezzo, Janet Abbott Baker ; je laisse aux musiciens le soin d'écouter, d'apprécier et... d'applaudir ! Elle fait bien honneur à son maître, Lotte Lehmann.

● **Wilhelm-Friedmann BACH, Concerto n° 1 en ré Majeur et Concerto n° 3 en Mi mineur** pour clavecin, cordes et continuo, 30/33 ARION ARN 38292 A st.

Aîné des fils de Jean-Sébastien, affublé d'une légende tenace et dont les erreurs et faussetés commencent seulement à être dénoncées. Il n'en demeure pas moins qu'au regard des érudits et des musiciens qui ont tenté de revaloriser l'homme et son œuvre, de Martin Falk (auteur d'un catalogue général des œuvres recensées) à Friedrich Blume, Willibald Gurlitt ou Karl Geiringer, Wilhelm-Friedmann BACH (1710-1784) passe pour le plus doué des fils du Cantor de Leipzig. Le **Concerto n° 1** (Falk 41) composé vers 1745 à Dresde est une page pleine d'imagination, d'émotion et de demi-teintes. Le **Concerto n° 3** (Falk 43), plus tardif, date de la période de Halle, vers 1768 ; il est d'une ampleur beaucoup plus considérable, au souffle parfois beethovénien. Deux pages qui donneront envie d'en connaître davantage de cet inconnu et de son œuvre. Brigitte Haudebourg en est l'excellente interprète, accompagnée par l'Orchestre **Pro Arte** de Munich sous la direction de Kurt Redel.

● **Luigi BOCCHERINI, Les 19 sonates pour violoncelle et piano,** par Charles Reneau, violoncelle et Louis-Noël Belaubre, piano 30/33 FY 011/014, coffret 4 disques diff. RCA St. compat.

C'est une double gageure qu'ont tenue ces deux enthousiastes que sont Charles Reneau et Louis Noël Belaubre d'avoir réalisé, en s'appuyant sur les travaux musicologiques d'Yves Gérard, l'enregistrement intégral des **Sonates pour violoncelle et piano** de Luigi BOCCHERINI (1743-1805). D'une part faire connaître un monument assez insolite par certaines pages qui étonneront même le violoncelliste qui n'est pas accoutumé avec l'œuvre mal connue de Boccherini ; d'autre part, surmonter les difficultés techniques de certaines sonates qui pourraient être plus aisément imaginables pour un instrument du genre quinton. Ce sont, en tout cas, des pages denses, auxquelles on s'attache davantage au fur et à mesure qu'on les pénètre, et l'on sait gré aux deux artistes d'en avoir su pénétrer toute la profondeur et saisi la fantaisie qui semble inépuisable dans certains allegros. Ajoutons que ce coffret est doublement précieux pour nos lecteurs par les liens qui unissent Charles Reneau et Louis-Noël Belaubre au corps des professeurs d'éducation musicale.

● **Joseph HAYDN, Trios pour piano, violon et violoncelle,** coffret 3 × 30/33 DECCA Aristocrate 7317/19 stéréo.

Une autre intégrale, que ces **Trios** de Josef HAYDN (1732-1809) qu'on pourrait nommer, selon la pensée même du compositeur, des **sonates à trois,** le violoncelle jouant un peu le rôle de basse obligée, tout à fait dans la tradition des maîtres du début du XVIII[e] siècle. C'est ce que souligne Marc Vignal dans son excellente présentation.

Ces Trios constituent un ensemble très représentatif de l'évolution du style de Haydn, puisqu'on peut les partager aisément en trois séries composées durant la jeunesse du musicien, entre 1755 et 1760, puis deux séries datant de la maturité (1784-1790, puis période londonienne). Quarante-cinq trios ont ainsi été recensés, dont deux ne sont connus — les 7[e] et 8[e] — que par leur thématique. Le présent coffret rassemble les derniers : **n° 34** en si bémol Majeur, **35** en ut Majeur, **36** en mi bémol Majeur, **37** en ré mineur, **38** en ré Majeur, **39** en sol Majeur, **40** en fa dièse mineur, **41** en mi bémol mineur, **42** en mi bémol Majeur, **43** en ut Majeur, **44** en mi Majeur et **45** en mi bémol Majeur. Le style pianistique est des plus significatifs et des plus intéressants. Les structures, tout autant que les relations tonales entre les divers temps d'une même œuvre, les hardiesses harmoniques comme les trouvailles rythmiques, ne laisseront pas d'étonner. L'interprétation de J.F. Manzone (violon), F. Lodéon (cello) et Bernard Ringeissen est excellente.

● **César FRANCK, Le Chasseur maudit, Les Eolides, Les Djinns, Variations symphoniques,** 30/33 EMI LA VOIX DE SON MAITRE, 2 C 069-14009 st. compat.

Un magnifique programme réalisé par l'Orchestre de Liège que dirige Paul Strauss avec, en soliste, le grand Aldo Ciccolini. Sa présence inattendue comme interprète de Franck (pourquoi donc ces **a priori** ?) permet de repenser et « ressentir » ce « Père Franck » facilement rangé sur l'étagère des vieilles badernes par nos modernes pourvoyeurs en otites. La virtuosité légère des **Djinns,** composés par César FRANCK (1822-1890), d'après Victor Hugo, est servie parfaitement par Ciccolini, sans doute comme l'avait servi le créateur, Louis Diémer, en 1884, ce qui lui valut comme **satisfecit** l'année suivante ce « petit quelque chose pour piano » que sont les magnifiques **Variations symphoniques :** une des pages les plus belles de la littérature pianistique. **Les Eolides,** d'après les **Poèmes antiques** de Leconte de Lisle, ne sont pas à dédaigner et sont, en plus d'une mesure, prophétiques. Un bel hommage à un grand maître, enrichi de ce poème symphonique haut en couleurs qu'est **Le Chasseur maudit.** Mais au fait, pourquoi une malheureuse cigogne dans un collimateur en guise d'illustration de pochette ? Le symbole m'échappe.

● **Charles GOUNOD, Petite Symphonie pour neuf instruments à vent. — Vincent d'INDY, Chansons et Danses,** 30/33 CALLIOPE CAL. 1827 g.u.

Bravo Maurice Bourgue ! Bravo CALLIOPE ! Jacques Le Calvé est de ces rares jeunes responsables de collections qui sortent des sentiers battus pour notre plus grande joie. C'est un plaisir de voir associés les noms de Charles GOUNOD (1818-1893) et Vincent d'INDY (1851-1931) : honni soit qui mal y pense ! Plaisir essentiellement dû à la qualité des pages en question : la charmante **Petite Symphonie** de Gounod, souvent nommée **Nonetto,** déjà connue grâce entre autres au catalogue de **Musique et Culture** de Strasbourg ; mieux connue sans conteste que ces **Chansons et Danses** de l'auteur de **Fervaal.** Réminiscences wagnériennes, mais délicatesses foncièrement latines, cette œuvre est une révélation. Avec le disque des **Fastes pour cuivres et orgue** présenté plus haut, voici une gravure d'une extrême musicalité, susceptible d'illustrer intelligemment et artistiquement une présentation des instruments à vent. L'Octuor à vent Maurice Bourgue est une phalange d'élite composée d'artistes de l'Orchestre de Paris : Jacques Royer (fl.), Maurice Bourgue, Alain Denis (htb.), Claude Desurmont, Pierre Boulanger (cl.), Michel Garcin-Marrou, Robert Tassin (cors), Yves d'Hau et Amaury Wallez (fag. ou mieux : bassons !). Il est difficile d'imaginer meilleure interprétation.

● **George GERSHWIN, Concerto en fa et Rhapsody in blue,** 30/33 DECCA Classique Royal 220.072 st.

On se souvient du ton désabusé de Vincent d'Indy rentrant des Etats-Unis, déclarant que, décidément, « la lumière ne nous viendrait pas de là-bas » et que Prokofiev, musicien de talent, écrivait « de la musique de cirque ». Quelle eût été sa réaction vis-à-vis de George GERSHWIN (1898-1937), si représentatif du goût de l'Américain moyen des années 30 ? Notre nouveauté présente, en collection très économique, la version célèbre du **Concerto en fa** par Julius Katchen accompagné par un orchestre que dirige Annunzio Montovani. La populaire **Rhapsody in blue** complète de façon intéressante cet enregistrement.

● **Jacques IBERT, Escales, Ouverture de fête, Tropismes pour des amours imaginaires,** 30/33 EMI LA VOIX DE SON MAITRE 2 C 069-12890 stéréo.

Trois œuvres très diverses d'un musicien mal connu en dépit de la vogue populaire, surtout avant la Seconde Guerre mondiale, des **Escales.** En effet, ces **Escales** charmeuses sont le fait d'un musicien fort doué qui vient d'obtenir, contre toute attente, le Grand Prix de Rome. En dépit de quatre années de guerre, Jacques IBERT (1890-1962) n'a point perdu la main, et ce sont ses souvenirs d'officier de marine qui ont dicté ces **Escales** datées de 1922 : **Rome-Palerme, Tunis-Nefta,** Valence où une personnalité se dégage sous les influences des maîtres aimés. Dix-huit années plus tard, la brillante **Ouverture de fête** fut composée sur une commande gouvernementale pour offrir à l'empereur du Japon en l'honneur du 2 600[e] anniversaire de la fondation de l'Empire du Soleil levant. Les **Tropismes pour des amours imaginaires** sont une succession de neuf volets qui présentent comme en raccourci tous les élans, toutes les aspirations du musicien. Ce sont des pages tour à tour tendres et passionnées, pittoresques et violentes dont l'unité certaine, parfaitement élaborée, est dissimulée avec art, remarque Gérard Michel dans sa présentation. C'est Jean Martinon qui dirige l'Orchestre national de l'O.R.T.F. dans ces trois œuvres dont deux sont des premières discographiques.

- **Arthur HONEGGER, Le Roi David,** 2 × 30/33 AROCEA 750519 st. compat.

Ce sont des disques hors commerce : le lecteur attentif n'a pas manqué de remarquer qu'il s'agissait de l'enregistrement du concert donné le 14 mai 1975 par les chorales des Académies de Créteil, Paris et Versailles à Pleyel, avec des solistes et un orchestre sous la direction de notre collègue Pierre Loupias. Il m'est particulièrement agréable de le remercier chaleureusement et, à travers lui, remercier tous ceux qui ont œuvré à cette réalisation, depuis les professeurs d'éducation musicale qui ont payé de leur personne avec un dévouement inlassable, jusqu'au plus modeste choriste. Cordialement, c'est l'enregistrement qu'aurait aimé Honegger, je crois pouvoir le garantir, en dépit des faiblesses qu'un Beckmesser pourrait relever çà et là. Nous sommes ici au cœur du beau travail d'éducation musicale, comme chacun d'entre nous l'aimerait pratiquer : c'est avec un tel témoignage irréfutable d'efficacité qu'il faut jauger l'intérêt de notre tâche et, pour beaucoup de ces jeunes qui ont participé à ce concert, nul doute que ce **Roi David** d'Arthur HONEGGER (1892-1955) restera l'une des grandes émotions de leur jeunesse. La gravure a été réalisée par **Le Kiosque d'Orphée.**

- **Dmitri CHOSTAKOVITCH, Symphonie 1905,** 30/33 EMI LA VOIX DE SON MAITRE 2 C 061-12167 g.u.

Onzième des seize symphonies composées par Dimitri CHOSTAKOVITCH (la dernière est inachevée et ne comporte que deux mouvements), la **Symphonie 1905** est encore appelée **« La Petite Révolution ».** Composée en 1957 pour le quarantième anniversaire de la Révolution d'Octobre, cette œuvre appartient à la tradition berliozienne de la « symphonie à programme », et s'inscrit donc dans la lignée de la **Fantastique,** de la **Pathétique,** de **Shéhérazade.** Ici, le programme tient en titres évocateurs : **La Place du Palais, Le 9 janvier, In memoriam** et **Le Tocsin.** Ils résonnent cruellement et le **Rapport** présenté par Lénine, le 22 janvier 1917, à la Maison du Peuple de Zürich, permet de mesurer leur ampleur dans le cœur et l'esprit des Russes. C'est cette violence de la répression autant que l'émotion suscitée, que CHOSTAKOVITCH (1906-1975) a voulu rendre dans cette œuvre si controversée, bien qu'officiellement louée en U.R.S.S. La présente gravure, réalisée en présence du compositeur en 1960 par l'Orchestre national de la Radiodiffusion française sous la direction d'André Cluytens, regroupe en un seul disque les quatre mouvements qui se trouvaient alors en un coffret de « un disque et demi ».

ANALYSES D'ŒUVRES DISPONIBLES

		PRIX
N° 1.	BERLIOZ : Le Carnaval romain	F 3,—
N° 2.	BEETHOVEN : La Sonate à Kreutzer	F 3,—
N° 3.	RAVEL : Jeux d'eau	F 3,—
N° 4.	HAYDN : Symphonie la Surprise	F 3,—
N° 6.	PROKOFIEV : Pierre et le Loup	F 3,—
N° 7.	ROUSSEL : Le Festin de l'araignée	F 3,—
N° 9.	RAVEL : Le Tombeau de Couperin	F 3,—
N° 10.	STRAVINSKY : L'Oiseau de feu	F 3,—
N° 11.	HÆNDEL : Water Music	F 3,—
N° 13.	SCHUMANN : Les Deux Grenadiers	F 3,—
N° 14.	WEBER : Le Freischutz (ouverture)	F 3,—
N° 15.	BORODINE : Le Prince Igor	F 3,—
N° 16.	BEETHOVEN : Concerto de violon	F 3,—
N° 18.	BIZET : L'Arlésienne	F 3,—
N° 19.	RIMSKY-KORSAKOV : Shéhérazade	F 3,—
N° 20.	MOUSSORGSKY : Tableaux d'une exposition	F 3,—
N° 21.	HONEGGER : Pacific 231	F 3,—
N° 22.	BEETHOVEN : Coriolan ouverture	F 3,—
N° 119.	J. HAYDN : Quatuor, op. 3, n° 5, Fa maj.	F 3,—
N° 123.	B. BARTOK : 6e Quatuor à cordes	F 3,—
N° 152.	BEETHOVEN : 8e Symphonie - BERLIOZ : Chasse, Orage - DEBUSSY : Mandoline, Chevaux de bois.	F 5,—
N° 169.	J. HAYDN : Quatuor l'empereur	F 4,—
N° 174.	E. CHABRIER : Ballade des gros dindons. Les Cigales	F 4,—
N° 198.	MOZART : Concerto piano violon, n° 4	F 5,—
N° 202.	G. FAURÉ : Les Roses d'Ispahan - Clair de lune - A. HONEGGER : Symphonie pour cordes - BEETHOVEN : Sonate piano, violon, Fa M	F 6,—
N° 212.	M. RAVEL : Concerto en sol piano et orchestre - A. ROUSSEL : Le Bachelier de Salamanque - Réponse d'une épouse sage - I. ALBENITZ : Ibéria pour piano (1er cahier)	F 7,—
N° 214.	J. HAYDN : Quatuor n° 2, op. 33	F 6,—

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire, mandat, virement postal, 3 volets) au nom de « L'Éducation Musicale », C.C.P. 1809-65 Paris.

En aucun cas, il ne sera donné suite aux commandes non accompagnées de leur titre de paiement.

FESTIVAL CHORAL 1975

des Académies de Paris, Créteil et Versailles

Organisé par l'A.R.O.C.E.A.[1], Association rectorale qui apporte son soutien financier et administratif, le Festival choral 1975 des lycées et collèges de la région parisienne connut, comme les années précédentes, un très grand succès.

Succès certainement plus important que d'ordinaire si l'on se place du point de vue du nombre des auditeurs, puisque jamais le Festival n'avait connu une telle affluence : aux deux soirées, il fallut refuser des places. Un but essentiel de ces concerts était donc pleinement atteint : celui de faire connaître à un public de plus en plus nombreux les activités des chorales de nos établissements secondaires. Mais aussi succès dû à la qualité des œuvres présentées et de leurs interprètes.

Le concert du 14 mai, donné en présence de M. le Recteur Mallet, chancelier des Universités, de M. le Recteur Dehaussy, de Mme Lasne, inspectrice d'Académie représentant M. le Recteur au sein de l'A.R.O. C.E.A., de Mme Aubry, chargée de Mission d'Inspection générale pour l'Education musicale, pour ne citer que les personnalités les plus marquantes, regroupait environ 800 choristes. Trois groupes se partageaient la première partie : celui des plus jeunes, dirigé par Dominique Machuel (invité de l'année au concert de la Grande Chorale), qui a chanté avec joie et entrain le second recueil des Chansons plaisantes de Jean Absil ; puis deux groupes d'adolescents suivants les options A6 des lycées Marcelin Berthelot avec Alain Lieuze, et Maurice Ravel avec Josette Calvet, ce dernier rendant hommage au grand musicien à l'occasion du centenaire de sa naissance. Beaucoup de qualités musicales dans ces ensembles dont la présence ici témoigne de l'intérêt porté aux classes A6 et du très bon travail qui s'y réalise.

Mais l'événement important de la soirée était sans conteste l'audition intégrale, et dans la version originale, du « Roi David » d'Arthur Honegger. Une exécution grandiose, très détaillée et particulièrement vibrante, animée par Pierre Loupias, auquel il faut associer l'Orchestre Lamoureux, remarquable de participation efficace et les solistes de grande classe que sont Christiane Eda-Pierre qui s'attira par sa simplicité et son enthousiasme la sympathie unanime de la Chorale, Maura Michalon et Maurice Delaunay, sans oublier le merveilleux récitant Richard Berry. L'orchestration originale pour petit ensemble est vraiment très belle et nous en avons pleinement profité ce soir-là.

Au second concert, le 21 mai, sept groupes de chorales à voix égales se sont succédé sur le plateau de la salle pleyel, ce qui représentait plus de 1 200 choristes. Devant une telle quantité de groupes, il est impossible de nommer tous les participants et qualifier ce qu'ils ont présenté. Chacun sut atteindre à un excellent niveau musical avec des moyens et un répertoire très variés, puisque se côtoyaient sur le programme des noms aussi différents que Bach, Brahms, Berlioz, Mozart, Schubert, Jean Ferrat, Hugues Auffray, etc. Néanmoins, il nous semble qu'un groupe se soit distingué par des qualités tout à fait originales et personnelles : il s'agit de l'Ensemble de la Maison d'Enfants de Sèvres. Dans cette maison qui regroupe une centaine de cas sociaux répartis sur toute la scolarité, tout le monde fait de la musique et participe à la chorale ou à l'orchestre. Personnellement, je garde un très grand souvenir des Valses de Schubert et du Noël de Provence harmonisé par François Terral, malgré les quelques légères imperfections de l'exécution, inhérentes au recrutement ; ces jeunes s'épanouissent visiblement au contact et à la pratique de la musique et leurs difficultés personnelles s'estompent.

D'une manière générale, ces concerts du Festival choral représentent une somme de travail considérable, un dévouement de tous ; ils développent le sens du travail de groupe à tous les niveaux de la réalisation et permettent à nos jeunes lycéens une connaissance enrichissante de quelques grandes partitions musicales.

Le fait que les choristes et que les établissements désireux de participer soient chaque année de plus en plus nombreux, constitue pour tous un encouragement précieux qui fait oublier une partie des difficultés matérielles et incite à poursuivre une œuvre contribuant incontestablement à l'éducation et à la formation culturelle de nos jeunes.

Dominique MACHUEL

---

1. Association régionale des Œuvres périscolaires, culturelles, éducatives des Académies de Paris, Créteil, Versailles.

INFORMATIONS DIVERSES

Baccalauréat 1976

Dans les centres situés en France, les épreuves écrites auront lieu les jeudi 17 et vendredi 18 juin 1976.

Les épreuves écrites de la session de remplacement auront lieu les mardi 7 et mercredi 8 septembre 1976.

Les épreuves de travaux pratiques de la série : Option A6. Education musicale, se dérouleront à une date fixée par les recteurs.

Agrégation d'Education musicale et Chant choral

Les épreuves de la session 1976 se dérouleront selon le calendrier suivant :

Lundi 17 mai : Dissertation sur un programme de caractère général, de 8 à 14 heures.

Mardi 18 mai : Dissertation d'histoire de la musique, de 8 à 14 heures.

Jeudi 20 mai : Ecriture musicale, de 8 à 14 heures.

Vendredi 21 mai : Dictée musicale, de 11 à 12 heures.

C.A.P.E.S. (partie théorique)

Lundi 10 mai : Contrôle de l'oreille. Epreuve *a* : début de l'épreuve à 9 h 30. Epreuve *b* : de 14 h 30 à 15 h 30.

Chez Harmonia Mundi

Aux premiers jours de janvier 1976, sera mise sur le marché du disque la collection « *Musique d'abord* », qui retiendra l'attention de tout véritable mélomane, de tout amateur de musique, par son prix, par le choix des œuvres, par sa présentation en tous points originale.

— *Le prix de vente* de chaque disque est 17,50 F.

— *Le choix des œuvres :* ceux qui aiment la musique possèdent déjà la Ve de Beethoven, la XLe de Mozart ou les Quatre Saisons de Vivaldi. Les amoureux de musiques « autres », sorties des sentiers battus, se trouvent pénalisés : comme ils ne sont pas d'innombrables foules, ils sont contraints par les lois économiques à payer au prix fort leurs disques rares.

Pour ce public, qui est le sien, « Harmonia Mundi » offre ces musiques à un prix très avantageux.

— *La présentation :* refus de la pochette en carton avec quadrichromie luxueuse et inutile. Les disques « *Musique d'abord* » paraissent sous une pochette polyéthylène transparente imprimée du titre, avec livret intérieur. C'est la musique qui seule est importante. Ces disques sont garantis de haute qualité artistique et technique : seule l'absence de pochette couleurs permet de les proposer à un tel prix.

Voici les 12 premiers titres présentés par « *Musique d'abord* » :

Brahms : Quintette avec clarinette, op. 115.
Monteverdi : Lamento d'Arianna, Scherzi musicali.
Byrd : Messe à trois voix, Motets.
Debussy/Ravel : Quatuors à cordes.
Stockhausen : Aus den 7 Tagen : Fais voile, Liaison.
Tchaïkowsky : Concerto pour piano n° 1, op. 23.
Beethoven : Concerto pour piano n° 6, op. 61a.
Schoenberg : Intégrale de l'œuvre pour piano seul.
J.-S. Bach : Passacaille, Toccata, Fantaisies.
Orgues historiques d'Europe : Espagne, France, Italie, Allemagne.
L'Héritage des Troubadours : Trouvères, Minnesang, Polyphonie.
Mozart : Petite musique de nuit, Quatuor avec hautbois.

Les Concerts de Midi

Tous les vendredis, de 12 h 30 à 13 h 30, dans l'amphithéâtre Richelieu de la Sorbonne (dans la cour d'honneur). Entrée : 17, rue de la Sorbonne, 75005 Paris.

6 février : La Camérata de Paris (Maria Ferres, Eléna Polonska, John Mac Lean, Marc-Olivier Dupin) : Du Moyen Age au baroque avec les instruments anciens.

13 février : Deux harpes pour une harpiste (Marielle Nordmann, harpiste) : Répertoire de la harpe ancienne et classique.

20 février : Pas de concert (vacances de février).

27 février : Claude Cappatti(pianiste) : J.-S. Bach, L. von Beethoven, F. Chopin, Henry Dutilleux.

Prochain concert le 5 mars 1976 : Perrenis Musica, avec le concours de Mireille et Jean Reculard, et de Françoise Petit.

PUBLICATION INSCRITE A LA COMMISSION PARITAIRE DES PUBLICATIONS ET AGENCES DE PRESSE SOUS LE N° 28511

IMPRESSIONS C.L.J., 29 rue Deparcieux, 75014 PARIS — DEPOT LÉGAL 1er trimestre 1976 — Le Directeur de la publication : André MUSSON

N° 1181